ریڈیو ڈرامے کی اصناف

اخلاق اثر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

انتساب

میرا تحقیقی مقالہ تیزی سے مکمل ہو رہا تھا۔ استاذی ڈاکٹر ابو محمد سحر صاحب مقالے کی ترتیب و تہذیب اور زبان و بیان سے متعلق مشورے عنایت کرتے اور آنکھیں بند کر کے تسلیم کرنے سے منع فرماتے۔ میری کمیاں اور کوتاہیاں ادبی محفلوں کے مزاح کا موضوع نہ بنیں۔ اس درمیان میں سحر صاحب اور ان کے صاحبزادے سخت بیمار ہوئے۔ میرے شدید اصرار پر بھی ڈاکٹر بلانے، اسے حال بتانے یا دوا لانے کی اجازت نہیں ملی۔ ان حالات میں تحفے تحائف پیش کرنے کا سوال ہی نہ پیدا ہوتا تھا۔ مجھے وقار کے ساتھ مقالہ تحریر کرنے کا موقع میسر تھا۔ میں بہت سے ریسرچ اسکالروں کی بے بسی اور بے چارگی سے واقف تھا۔ میں نے تحقیقی مقالے کی تیاری کے دوران اس سلسلے میں سحر صاحب سے کوئی گفتگو نہیں کی کہ اسے خوشامد نہ سمجھا جائے۔ پھر میرا تحقیقی مقالہ مکمل ہو گیا۔ سرٹی فیکٹ مل گیا تو میں نے ڈرتے ڈرتے سحر صاحب کی خدمت میں حاضر ہو کر بے ترتیب الفاظ میں اپنے منتشر خیالات ظاہر کیے۔ سحر صاحب باتیں سنتے رہے، سگار پیتے

رہے، دوسری طرف دیکھتے رہے اور میرے خاموش ہو جانے پر غیر جذباتی آواز میں گویا ہوئے "میں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں اپنے لیے جو باتیں پسند نہیں کیں، انھیں اپنے شاگردوں کے لیے کیوں کر پسند کر سکتا ہوں۔"

میرا سر عقیدت سے جھک گیا۔ میں اپنی اس کوشش اور کامیابی کو ان کے نام نامی سے منسوب کرتا ہوں۔

اخلاق اثر

فہرست

دیباچہ

ہندستان میں منظم نشریات کے آغاز کے پچاس برس ہوگئے ہیں اور ملک بھر میں "گولڈن جبلی" منائی جارہی ہے۔ ایسے وقت میں "ریڈیو ڈرامے کا فن" اور "ریڈیو ڈرامے کی اصناف" کی اشاعت ایک خوشگوار اتفاق ہے۔ یہ اپنی نوعیت کا پہلا تنقیدی اور تحقیقی کام ہے۔ امید ہے کہ آئندہ اس موضوع پر اور بھی کام ہوگا۔

میں نے اپنا تحقیقی مقالہ ۱۹۷۰ء میں مکمل کر لیا تھا۔ اس وقت سے اب تک ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے سے متعلق بہت سے انکشافات ہوئے ہیں۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے ۱۸۱۶ء، ۱۸ء میں یا اس سے قبل لکھے گئے ایک ڈرامے کی نشاندہی کی ہے جو اس وقت سائمن ڈگبی، کیمبریج، آکسفورڈ یونیورسٹی کی ملکیت ہے۔ اور ڈرامے کی تنقید میں مشہور ڈرامے "راجا گوپی چند اور جلندھر" کے بارے میں جناب فصیح احمد صدیقی نے تحریر کیا ہے کہ "اس ڈرامے کی بنیادی زبان مراٹھی ہے اور اس کا ایک مراٹھی نسخہ جے پور کے ڈاکٹر کمار کی تحویل میں ہے" ۱۹۲۸ء میں دیوانہ بریلوی نے اپنے ڈرامے "معصوم شہادت" میں فلیش بیک تکنیک برتی تھی، اس لیے یہ عام خیال غلط ثابت ہوا کہ ریڈیو ڈراما نگاروں نے اس تکنیک کو ایجاد کیا تھا۔ آغا حشر کاشمیری کے برادر زادہ آغا جمیل احمد شاہ نے اپنے دو ریڈیو روپوں کے مسودے عنایت کیے ہیں۔ آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کے یہ دونوں ریڈیو روپ "رستم و سہراب" اور "دل کی پیاس" عشرت رحمانی کی ہدایت کاری میں ۱۰ رمئی ۱۹۴۴ء اور ۲ راگست ۱۹۴۴ء کو لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے تھے۔

اس عرصے میں اسٹیج اور ریڈیو ڈراموں کی تنقید سے متعلق کئی کتب شائع ہوئی ہیں

جیسے "اردو ڈراما کا ارتقا" (عشرت رحمانی) "ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی مطالعہ" (وقیع احمد صدیقی) "اردو ڈراما ۔ روایت اور تجربہ" (عطیہ نشاط) "اردو یک بابی ڈراما" (وقیع احمد صدیقی) "ریڈیو ڈرامے کی تاریخ" (اخلاق اثر) "اردو ڈرامے کا مطالعہ" (اخلاق اثر) "صولت عالمگیری" ابوالفضل الغیاض (مرتبہ ابراہیم یوسف) "نوابی دربار" نواب سید محمد آزاد (مرتبہ مشتاق احمد) "خورشید" ایدل جی کھوری اردو ترجمہ فریدوں جی مرزبان (مرتبہ امتیاز علی تاج) اور خورشید" ایدل جی کھوری اردو ترجمہ فریدوں جی مرزبان جی (مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں)۔ پروفیسر سید حسن کے مضامین کا مجموعہ "بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما" اور میرے تنقیدی اور تحقیقی مضامین کا مجموعہ "اردو کا پہلا ڈراما" زیر اشاعت ہیں۔ اردو فیچروں کا پہلا مجموعہ "ریڈیو فیچر" (جگن ناتھ آزاد) اور "آواز" کا گولڈن جبلی نمبر شائع ہو گیا ہے۔

مختلف ممالک کی نشریاتی تنظیں ہر سال بہترین ریڈیو ڈراموں اور فیچروں پر انعامات تقسیم کیا کرتی ہیں۔ ۱۹۷۴ء سے آل انڈیا ریڈیو نے بھی ہر سال بہترین ریڈیو ڈراموں اور ریڈیو فیچروں پر انعامات تقسیم کرنا شروع کیا ہے اور لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن کے اردو پروڈیوسر شفاعت علی سندیلوی کئی انعامات حاصل کر چکے ہیں۔ یوپی اردو اکاڈمی نے ریڈیو ڈراموں کے مجموعے اور ریڈیو ڈرامے کی تنقید پر کتاب کو انعامات سے نوازا ہے۔ ساہتیہ اکاڈمی نئی دہلی نے اپنی نوعیت کی پہلی یک بابی ڈرامہ نگاروں کی ورک شاپ بنارس میں منعقد کی تھی جس میں دس زبانوں کے تقریباً پینتیس فن کاروں کو مدعو کیا تھا۔ آل انڈیا ریڈیو نے کشمیر اور بھوپال میں ریڈیو ڈراموں پر مذاکرے منعقد کیے۔ ملک بھر میں تقریباً آٹھ ٹیلی ویژن مراکز قائم ہو گئے ہیں جن میں اردو ٹیلی ویژن ڈرامے بھی نشر ہوتے ہیں اور ان پر تنقیدی کام کی ضرورت ہے۔

میرے تحقیقی مقالے کی تیاری میں استاذی ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر ابو محمد سحر صاحب نے رہنمائی فرمائی۔ میرے بعض ساتھیوں ڈاکٹر حنیف نقوی، ڈاکٹر سید حامد حسین، جناب فخرالدین، ڈاکٹر لکشمی شنکر سکسینہ، جناب نظام احمد قریشی اور جناب سید حیدر عباس رضوی نے مواد کی فراہمی میں تعاون کیا، میں ان تمام حضرات کا بھی ممنون ہوں۔

اخلاق اثر

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

فنونِ لطیفہ اور ڈراما

قدیم یونان میں فنونِ لطیفہ کی تدوین عمل میں آئی۔ ڈرامے کو دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں کئی معنوں میں فوقیت حاصل ہے۔ ڈرامے کی پیش کش میں یوں تو دوسرے فنونِ لطیفہ جیسے شاعری، رقص، اور موسیقی وغیرہ حصہ لیتے ہیں مگر فنِ پیش کش میں ان فنون کو برابر کی حیثیت حاصل نہیں۔ یہ فنون اپنے تخلیقی معراج پر پہنچ کر بھی فنِ پیش کش کی اطاعت کے لیے مجبور ہیں۔ چونکہ ڈرامے کی پیش کش میں دوسرے فنون بھی شامل ہوتے ہیں اس لیے ڈرامے کا اثر بھی دوسرے فنون کے مقابلے میں زیادہ اور گہرا ہوتا ہے۔

ارسطو نے بوطیقا (Poetics) میں مختلف فنون مثلاً رزمیہ شاعری، المیہ طربیہ، بھجن، بانسری اور چنگ کو نقلیں کہا ہے اور ذریعوں، موضوع اور طریقوں کی بنیاد پر ان کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ ارسطو کے نزدیک آلاتِ موسیقی میں موزونیت اور نغمہ، رزمیہ شاعری میں الفاظ یا نظم اور بھجن، المیہ اور طربیہ میں نقل کے تینوں ذرائع استعمال ہوتے ہیں۔ نقل کا موضوع انسان ہے اور نقل میں انسان کو اس کی اپنی حالت سے بہتر یا بدتر دکھایا جاتا ہے۔ نقل کے طریقوں میں ایک بیانیہ طریقہ ہے جس میں کردار بھی پیش ہوسکتے ہیں یا شاعر بلا تبدیلی کے خود ہی متکلم رہتا ہے۔ دوسرا عملیہ طریقہ ہے جس میں کردار حقیقی روپ میں پیش ہوتے اور عمل میں شریک ہوتے ہیں۔ رزمیہ شاعری بیانیہ طریقہ اپناتی ہے جبکہ بھجن المیہ اور طربیہ میں عملیہ طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔[1]

---

[1] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد

ڈرامے کی یہی خوبی اسے دوسرے فنون سے ممتاز کرتی ہے اور کہا جاتا ہے کہ رزمیہ شاعری سنانے کے لیے، ناول اور افسانہ پڑھنے کے لیے ہوتا ہے جبکہ ڈراما دیکھنے کے لیے ہوتا ہے۔ اور اس میں کہانی کرداروں کے عمل سے پیش ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی اصناف اور تقسیم

ڈرامے کی تین ہزار سالہ تاریخ میں بہت سے نشیب و فراز آئے۔ جغرافیائی، سماجی، اقتصادی اور تہذیبی حالات اور اثرات کے تحت مختلف ملکوں میں ڈرامے کے مخصوص تصورات پیدا ہوئے اور اسٹیج کے فرق سے ڈراما نگاروں کی تکنیکوں میں اختلافات پیدا ہوئے۔ ایک ہی ملک میں مختلف ادوار میں فکر و فن کے معیار بدلے۔ نئی نئی ایجادات سے آرٹ اور ادب کو نئے میڈیم ملے۔ میڈیم کے فرق سے فنون کی تکنیک اور تعمیر میں تبدیلیاں ہوئیں۔ فلم ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے آرٹ، ادب، ڈراما اور اسٹیج کی ہزاروں سالوں کی روایت سے بھی فائدہ اٹھایا اور کچھ نئی اصناف کو بھی جنم دیا۔

بظاہر ریڈیو ڈرامے کی اصناف میں ہم ان اصناف کو ہی شامل کر سکتے ہیں جو ریڈیو ڈرامے کی اپنی پیداوار ہیں مگر فکری عمق اور وسیع نظر کا تقاضہ ہے کہ ادب اور فن کی وہ تمام اصناف جو مخصوص تبدیلیوں کے بعد ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں انھیں بھی ریڈیو ڈرامے کی اصناف کا درجہ دیں۔ اسٹیج کی طرح ریڈیو بھی ایک میڈیم ہے اور ریڈیو ڈرامے کی بھی اتنی ہی اصناف ہو سکتی ہیں جتنی کہ ریڈیو ڈرامے کی۔ آسانی کے لیے ریڈیو ڈرامے کی اصناف کو مندرجہ ذیل چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں

۱۔ اسٹیج اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے کلاسیکی ڈراما، رومانی ڈراما المیہ اور طربیہ

۲۔ فلم اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے فلم ڈراما

۳۔ فلم اور ٹیلی ویژن کی مشترک اصناف جیسے ٹیلی ویژن ڈراما

۴۔ ادب اور ریڈیو کی مشترک اصناف جیسے ناول یا افسانہ کا ریڈیو ڈراما روپ

۵۔ ریڈیو ڈرامے کی اپنی اصناف جیسے فیچر اور مزاحیے وغیرہ

ریڈیو ڈرامے کی اصناف کی ایک اور تقسیم بھی ہو سکتی ہے۔ اس کے مطابق ریڈیو ڈرامے کی اصناف دو حصوں میں تقسیم ہوں گی۔ پہلے حصہ میں ریڈیو ڈرامے کی اپنی اصناف اور دوسرے حصہ میں ریڈیو ڈرامے کی مشترک اصناف شامل ہوں گی۔ ریڈیو ڈرامے کی اصناف کا مطالعہ کسی بھی طریقہ سے کیا جائے اس میں ان تمام ڈرامائی تخلیقات کو شامل کرنا ہوگا جو ریڈیو سے ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ عام طور سے ڈرامائی تنقید میں ملکی خصوصیات، اسٹیج، فن پیش کش، اصول و قوانین اور حلقہ و حجم کی بنیاد پر بھی ڈرامے کی تقسیم کی گئی ہے اور ریڈیو ڈرامے کی اصناف کے بیان سے قبل ان کا مطالعہ مفید ہوگا۔

۱۔ ملکی خصوصیات

ادب و فن خلا میں سانس نہیں لیتے ہیں۔ ان کی زندگی انسان اور سماج سے وابستہ ہے۔ ادب و فن تہذیب و معاشرت کا آئینہ ہوتے ہیں جس میں ملکوں قوموں اور نسلوں کی تصویریں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہیں۔ ہڈسن نے یونانی ڈرامے کے بارے میں لکھا تھا کہ یونانی تہذیب اور یونانی ڈرامے میں اس قدر گہرا تعلق ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا بیان نامکمل اور ادھورا ہوتا ہے۔[۵] ہڈسن کا یہ قول سنسکرت تہذیب اور سنسکرت ڈرامے پر بھی صادق آتا ہے۔ قدیم ہندوستان اور قدیم یونان میں ڈرامے کو مذہب کا ماحول ملا مگر دونوں ملکوں کے مذہبی تصورات نے اپنے اپنے ملک کے ڈرامے کو متاثر کیا۔ اسی وجہ سے عالمی ڈرامائی تنقید میں سنسکرت ڈراما اور یونانی ڈرامے کے فرق کو ملحوظ رکھا گیا۔

سنسکرت ڈرامے میں انسان فطرت کا مطیع ہے تو یونانی ڈرامے میں سرکش اور مدمقابل۔ یونانی ڈرامے کا سرمایۂ افتخار المیہ ہے تو سنسکرت ڈراما المیہ کے

۵۔ An Introduction to the study of Literature by W. H. Hudson

تصور سے نا آشنا۔ یونانی ڈرامے میں ہر چیز اعلا و ارفع ہے اور دل دہلانے والے واقعات پیش آتے ہیں تو سنسکرت ڈرامے میں کردار مختلف طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں اور مختلف زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ اس میں کریہہ اور وحشتناک واقعات کی پیش کش مستحسن نہیں ہے۔

۲-۱ اسٹیج ڈراما ادب پارہ نہیں فن پارہ ہے۔ اس کا ارتقا تھیٹر کے ارتقا سے وابستہ ہے۔ اسٹیج نے فن کاروں کا طریقۂ کار مقرر کیا ہے۔ سنسکرت اسٹیج آرائش و زیبائش سے پاک تھا۔ کردار فطرت کی آغوش میں پیش ہوتے اور ان کی شخصیت بھی ماحول سے متاثر ہوتی۔ محدود تماشائیوں کی وجہ سے مکالموں کی زبان اور ادائیگی فطری اور حقیقی ہوتی۔ ڈراما عمل کا بیان نہیں اس کا اظہار ہے۔

یونانی اسٹیج اپنے کھلے پن اور تنگی کی وجہ سے ضمنی پلاٹ سے محروم رہا۔ ہزاروں تماشائیوں کی موجودگی سے اداکاروں کے مصنوعی چہرے، بنی تلی چال اور مقررانہ اسلوب اور ادائیگی یونانی ڈرامے کی خصوصیات مقرر ہوئیں۔ کورس کی موجودگی سے وحدت زماں اور وحدت عمل کا تصور پیدا ہوا۔ یونانی تھیٹر کی کشادگی کی وجہ سے یونانی ڈراما جاندار مجسموں کا مظاہرہ ہو کر رہ گیا جس میں نفیس اور نازک جذبات کی فطری ادائیگی اور زندگی کی حقیقی تصویروں کی کمی تھی۔

عہدِ ایلزبتھ کے اسٹیج نے ڈرامے میں عمل، ضمنی پلاٹ، مناظر کی تبدیلی کی آسانیاں دیں اور ڈرامے کو وحدت زماں اور مکان سے آزاد کیا۔ ڈراپ سین پردے کی کمی کی وجہ سے ڈراما نگار سین کی تبدیلی کے لیے اسٹیج کو زندہ اور مردہ کرداروں سے خالی کرنے کے لیے مجبور ہوئے اور سینری کے متحرک پردوں کی غیر موجودگی سے مکالموں میں فطرت کے بیان کے نادر نمونے پیش کیے گئے۔

سائنس کی ترقی کے ساتھ جدید اسٹیج کو مشین، بجلی اور مائیکروفون جیسے اسباب میسر ہوئے۔ روشنی اور سایہ کا استعمال آیا۔ مناظر کی تبدیلی میں آسانیاں

میسر ہوئیں۔ روشنی اور سایہ سے جذبات کی ادائیگی اور ماحول کی پیش کش میں مدد لی گئی۔ مائیکروفون کے استعمال سے مکالموں کے اسلوب اور ادائیگی میں فطرت اور حقیقت کا رنگ پیدا ہوا۔ اسٹیج کے فرق کے باوجود دنیا کے تمام اسٹیجوں میں ڈراما اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا تھا۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی آمد سے ڈرامے کو نئے اسٹیج ملے مگر اداکاروں اور تماشائیوں کا براہ راست تعلق ختم ہو گیا، فلم، ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کی تکنیک اور تعمیر میں نئے اصول و قوانین کی پیروی کی گئی۔ فلم اور ٹیلی ویژن ڈراما اداکاروں کی تصویروں اور ریڈیو ڈراما اداکاروں کی آوازوں سے پیش کیا جاتا ہے۔ اسٹیج کی تاریخ ڈرامے کی تاریخ ہے۔ اور اسٹیج کی بنیاد پر بھی ڈرامے کی تقسیم کی گئی ہے

۳۔ فن پیش کش

ڈرامے کی تمام تر کامیابی کا دارومدار اس کی پیش کش پر منحصر ہے۔ ایک ہی ڈرامے کو مختلف طریقوں سے اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔ پیش کش کا طریقہ صرف ہدایت کار کی شخصیت کا آئینہ دار ہی نہیں اس میں تماشائیوں کے ذوقِ تماشا کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً یونانی ڈراما نگار تماشائیوں کی تعداد کی وجہ سے بیانیہ انداز اختیار کرنے کے لیے مجبور تھا تو عہدِ الزبتھ کا ڈراما نگار قومی مزاج کی آسودگی کے لیے زیادہ سے زیادہ عمل کو پیش کرتا تھا۔ یونانی ڈرامے کی پیش کش میں اپنی مثالیت، سادگی، بیان اور پُرشکوہ انداز مروج تھا۔ وحدتِ ثلاثہ کی پابندی اور کورس کی موجودگی یونانی ڈرامے کی خصوصیات ہیں۔

سنسکرت ڈراما اپنی سادگی، فطرت سے ہم آہنگی کے لیے مشہور ہے سنسکرت ڈرامے کی پیش کش میں مصنوعی چہرے استعمال نہیں کیے جاتے اور نہ ہی وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی کی جاتی ہے۔ مہیب اور الم انگیز واقعات کے علاوہ تہذیب سے گرے ہوئے افعال جیسے بوس و کنار وغیرہ کی پیش کش ممنوع تھی۔

عہد الزبتھ میں ڈرامے کی پیش کش میں عمل کے بیان سے زیادہ اظہار پر توجہ مرکوز کی گئی۔ اسٹیج کے مختلف حصوں کو بالائی منزل، قلعہ، مکان کا اندرونی حصہ سڑک وغیرہ تسلیم کرلیا جاتا اور ڈرامانگار، ہدایت کار تماشائیوں کے تخیل اور معلومات کے سہارے واقعات کو حسبِ ضرورت پھیلاتا جاتا۔ واجد علی شاہ کے عہد میں امانت نے بھی ڈرامائی مفاہمت سے فائدہ اٹھایا۔ تماشائی ہدایت کار کے طریقوں کو قبول کرلیتے اور ڈرامے کی پیش کش میں دلچسپی لیتے۔

یورپ کی حقیقت پسندی نے اسٹیج اور اندازِ پیش کش کو متاثر کیا۔ اسٹیج کو حقیقی روپ دے کر تماشائیوں کو چوتھی دیوار فرض کرلیا گیا۔ اسٹیج کے اوپر اور سامنے کی روشنیوں کو ناپسند کیا گیا، اعادِ ثلاثہ کو کسی نہ کسی شکل میں قبول کیا گیا۔ حقیقت پسندی کا رواج اس قدر بڑھا کہ اداکار اسٹیج کی چیزوں میں چھپ کر رہ گیا واجد علی شاہ نے بھی حقیقت پسندی کی خاطر ڈرامے کی پیش کش میں ہائیں دل صرف کیے۔ پارسی تھیٹر نے زیبِ حقیقت کا جال پھیلایا۔ اسٹیج پر حقیقت پسندی کے بڑھتے ہوئے اثرات کے خلاف آواز بلند ہوئی۔ کہا گیا کہ ڈرامے کو زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ ڈرامے کی پیش کش نے ایک فن کی حیثیت سے ترقی کی۔ اسٹانسلاوسکی اور گورڈن کریگ نے مکمل ڈرامے کو ایک ربط اور تسلسل سے پیش کرنے پر توجہ مرکوز کی۔ تھیٹر کے تمام اجزا کو فن پیش کش کا مطیع کیا۔ ایک بار پھر عمل کی پیش کش سے زیادہ بیان اور ادائیگی پر توجہ مرکوز کی گئی۔

ڈرامے کی پیش کش پر اور دوسرے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ علامتی اور تاثراتی پیش کش میں تماشائیوں کے تخیل کو بیدار کیا جاتا اور جذبات کو ابھارا جاتا کبھی تماشائیوں اور ڈرامے کے کرداروں میں ہم آہنگی پر توجہ دی گئی تو کبھی ان سے دوری اور عقل کی بیداری کی ضرورت پر زور دیا گیا۔ برتول بریخت نے عوامی تھیٹر کا تصور پیش کیا اور اداکاروں سے تماشائیوں کی علاحدگی کا خاص تقاضا کیا۔ وہ مختلف طریقوں سے تماشائیوں کو باور کراتا ہے کہ وہ تماشا دیکھ رہے ہیں حقیقت نہیں۔

بدبخت تماشائیوں کو جذباتی رو میں بہنے سے روکتا ہے اور عقل کے لنگر سے انھیں قابو میں رکھتا ہے، وہ تھیٹر سے عوامی جدوجہد کا کام لیتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامے اور فنِ پیش کش میں قریبی اور گہرا رشتہ ہے اور اس پر ہی ڈرامے کی کامیابی کا دارومدار ہے اس لیے ڈرامے کو پیش کش کی بنیاد پر تقسیم کیا جاتا ہے

۴۔ ڈرامائی اصول وقوانین

ڈرامے کی ایک اور مشہور تقسیم ہے جس میں روایات اور رسوم کی پابندی، غیر پابندی اور فن کار کے اپنے وجدان اور تخلیقی شعور کی اہمیت ہے۔ کلاسیکی ڈرامے میں کورس، وحدت زماں اور وحدت عمل یا پلاٹ کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ ایک ہی جذبہ کی پیش کش نے المیہ اور طربیہ کو جنم دیا۔ کلاسیکی ڈرامے کے کردار اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے اور پرشکوہ اندازِ بیان اختیار کرتے۔ اس میں اگرچہ حقیقی زندگی اور عام واقعات کی ہلکی سی جھلک ضرور تھی مگر سنجیدہ اور اعلیٰ موضوعات پر ڈرامے لکھے جاتے تھے اس لیے ڈرامے پر اشرافیت کا گہرا اثر تھا۔ پلاٹ میں جزوی واقعات اور ضمنی قصوں کی گنجائش نہ تھی۔

جدید کلاسیکی ڈرامے نے کورس کو غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز کر دیا اور پلاٹ میں رومان اور محبت کو داخل کیا۔ جدید کلاسیکی ڈرامے نے عام انسانیت اور زندگی سے بالاتر موضوعات، کردار اور پرشکوہ بیان میں کلاسیکی ڈرامے کی روایت کو قبول کیا۔ دراصل جدید کلاسیکی ڈرامے نے کلاسیکی ڈرامے سے زیادہ مثالیت اور اصول وقوانین کو اہمیت دی۔ اس نے عام زندگی اور حقیقت نگاری کو نظر انداز کیا اور وحدتِ زماں، وحدتِ مکاں اور وحدتِ عمل کی پابندی کی۔

رومانی ڈرامے نے پلاٹ کی تعمیر، ترکیبی عناصر کے استعمال اور تصورات میں تبدیلیاں کیں اور ان کو مختلف مفہوم دیئے۔ رومانی ڈرامے نے اشرافیت اور مثالیت کے ساتھ عام زندگی اور زندگی کی حقیقتوں کو فراموش نہیں کیا۔ کردار شاعرانہ اندازِ بیان اور پرشکوہ لہجہ اختیار کرتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی ان کے

زبان و بیان میں عام محاوروں کا استعمال اور حقیقی زندگی کی جھلک ملتی ہے۔ رومانی ڈرامے نے وحدتِ زمان اور مکاں کو نظر انداز کیا اور وحدتِ عمل کو مختلف مفہوم دیے اس میں ضمنی واقعات اور پلاٹ شامل کر کے مختلف جذبات اور احساسات پیش کر کے زندگی کی رنگارنگی اور پیچیدگی کی نمائش کی۔ اصول و قوانین کی پابندی سے زیادہ مربوط اور مکمل پلاٹ پر توجہ صرف کی۔ رومانی ڈرامے نے عمل کا زیادہ سے زیادہ مظاہرہ کیا۔

کلاسیکی ڈرامے میں پلاٹ کے مروجہ نقشے اور اصول و قوانین کی پابندی ضروری تھی۔ جدید کلاسیکی ڈرامے نے پیش کش اور موضوع میں تھوڑی بہت تبدیلی کی مگر کلاسیکی ڈرامے کی مثالیت اور اشرافیت کو برقرار رکھا۔ رومانی ڈرامے نے پلاٹ کی ہیئت، عناصر کے استعمال، جذبات کے بیان میں کلاسیکی اور جدید کلاسیکی ڈرامے سے بغاوت کی مگر اس کی اشرافیت اور مثالیت کو پناہ دی۔ اس میں تجربہ اور تخلیقی شعور کو اہمیت ملی مگر ڈرامے میں اونچے طبقہ کے افراد پیش ہوتے رہے۔

۸ گھریلو ڈراموں نے گھریلو زندگی اور عام انسانوں کو اپنا کر جمہوری روح اور حقیقت نگاری سے کس بل حاصل کیا اور ایک نئے ڈرامائی فن کی بنیاد رکھی۔ گھریلو ڈرامے میں فن کار کی سہولت اور تخلیقی وجدان کے تحت اصولوں کی پیروی کی جاتی ہے۔

حلقہ و حجم

جدید ڈراما اور ایکانکی ڈراما

حلقہ و حجم کی بنیاد پر بھی ڈرامے کی تقسیم کی گئی ہے

جدید ڈرامے رومانی ڈراموں کے مقابلے میں مختصر ہوتے ہیں اور ان میں ایک ہی واقعے پر ڈراما تعمیر کیا جاتا ہے۔ ایکانکی ڈراما ایک ہی تسلسل سے اسٹیج کیا جاتا ہے اس لیے اس میں ایجاز اور اختصار، ربط اور تسلسل سے ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا جاتا ہے۔ ایکانکی میں کم سے کم کردار پیش ہوتے ہیں اور ایک دو کرداروں

پر ہی توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

ملکی خصوصیات، اسٹیج، پیش کش، اصول وقوانین اور حلقہ وحجم کے علاوہ تاثر، تصادم، بیان، عمل اور کرداروں کی تعداد پر بھی ڈرامے کی اقسام بیان کی گئی ہیں، مگر یہ ضروری نہیں ہے کہ کسی فن پارے میں وہ تمام خوبیاں اور خصوصیات موجود ہوں جو اس صنف سے وابستہ کی گئی ہیں۔ اکثر ادب و فن کی اصناف میں سرحدوں کا ٹکراؤ ہوتا ہے۔ کسی ایک صنف میں دوسری اصناف کی کچھ خصوصیات شامل ہو جاتی ہیں اور یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کسی خاص فن پارے کو جس میں اس کی مروجہ خوبیاں کم ہیں یا اس میں دوسری اصناف کی خوبیاں موجود ہیں کس صنف کا درجہ دیا جائے۔ ڈرامائی تقسیم کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ اس میں کسی خاص قسم اور صنف کی واضح خوبیاں بیان کر دی جاتی ہیں اور انھیں مختلف خانوں میں رکھ کر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی مشترک اصناف (ہ) ادبی اصناف

فسانے اور ڈرامے کے عناصر ترکیبی یکساں ہیں۔ فسانہ نگار کا میڈیم الفاظ ہیں اور ڈراما نگار کا میڈیم اداکار ہیں۔ فسانہ پڑھنے کے لیے اور ڈراما دیکھنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ میڈیم اور تکنیک کے فرق سے دونوں کی تعمیر اور پیش کش میں اختلافات پیدا ہوئے ہیں۔

ریڈیو ڈراما روپ میں ناول، افسانہ، رپورتاژ اور مثنوی وغیرہ کو ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے مگر اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا ہے کہ میڈیم اور فن کے فرق سے اصل تخلیقات کی انفرادیت مجروح نہ ہو۔

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

۱۔ ریڈیو ڈراما اسٹیج کی طرح ریڈیو بھی ایک میڈیم ہے۔ اسٹیج جنت نگاہ اور فردوس گوش ہے۔ ریڈیو ناظر کی جلوہ سامانیوں

سے محروم ہے اور سماعت تک محدود ہے۔ ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کے بنیادی تصورات یکساں ہیں، مگر میڈیم کے فرق سے اسٹیج ڈراما بصری فن اور ریڈیو ڈراما سماعتی فن کی پابندی کرتے ہیں۔ فنون کی تبدیلی سے دونوں ڈراموں کی تکنیک اور تعمیر میں اختلافات پیدا ہوتے۔ ریڈیو ڈراما صدا کاروں کی آواز، موسیقی صوتی اثرات اور خاموشی کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اور ڈرامے کا اصل عمل سامعین کے تخیل میں پیش ہوتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی طرح ریڈیو ڈرامے کی بھی موضوع، مواد کردار، پلاٹ، زبان اور تاثر وغیرہ کی بنیاد پر بہت سی اصناف ہیں۔

۲۔ ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری اور ریڈیو نیوز ریل

ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری اور ریڈیو نیوز ریل میں حقائق کو ڈرامائی طریقوں سے پیش کرتے ہیں۔ اعلیٰ ریڈیو فیچر حقائق اور تخیل کے فنی امتزاج سے لکھے اور پیش کیے گئے ہیں لیکن ریڈیو ڈاکومنٹری میں تخیل آمیزی کی کم سے کم گنجائش ہوتی ہے اور ڈاکومنٹری نگار حقائق سے تجاوز نہیں کرتا ہے۔ ریڈیو نیوز ریل میں اہم خبروں کو ڈرامائی انداز اور طریقے سے پیش کرتے ہیں، یوں تو ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈاکومنٹری سے پروپیگنڈے کا کام لیا جاتا ہے مگر مخصوص حالات میں ریڈیو نیوز ریل پروپیگنڈے کا ایک موثر ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔

۳۔ مزاحیے

ریڈیو ڈرامے نے "مزاحیے" کی شکل میں ایک خاص تفریحی صنف کو جنم دیا ہے اس صنف میں چھوٹے چھوٹے قصے، واقعات، گیت، غزل اور چٹکلے شامل ہوتے ہیں اور مزاحیہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ کبھی راوی ان عناصر کو ایک ربط و تسلسل سے پیش کرتا ہے اور کبھی زندگی کی مضحکہ خیز جھلکیوں سے باطنی ربط پیدا کیا جاتا ہے۔ مزاحیہ کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ اور ریڈیو ڈرامے میں وہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں

جو کسی اعلیٰ ڈرامائی فن پارے کے لیے ضروری ہیں ریڈیو ڈرامے کی دوسری اصناف جیسے ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری، مزاحیہ، نیوز ریل اور رپورتاژ ریڈیو ڈرامائی تکنیک سے پیش ہوتے ہیں۔ ان اصناف میں ڈرامے کی دلچسپی اور سنجیدگی ہوتی ہے مگر ان میں اعلیٰ درجے کی ڈرامائیت نہیں ہوتی ہے۔

آئندہ ابواب میں صرف ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو ڈرامائی مونولاگ ریڈیو ڈراما، ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومنٹری، مزاحیہ، نیوز ریل اور رپورتاژ کے فن سے بحث کریں گے۔ ریڈیو ڈراما روپ میں ڈرامائی مونولاگ کے فن سے بحث کی جاسکتی تھی مگر چونکہ اس صنف پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس لیے اس صنف کے لیے ایک علاحدہ باب قائم کیا گیا ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ[۵۱]

نئی ایجادات، آرٹ اور ادب کی خدمت بھی کرتی ہیں اور ان سے استفادہ بھی کرتی ہیں۔ انھوں نے آرٹ اور ادب کو ایک نیا میڈیم بھی دیا اور ان کی بہت سی اصناف بھی قبول کیں۔ ریڈیو نے دوسری نئی ایجادات کے مقابلے میں زیادہ بصیرت کا ثبوت دیا اور اسٹیج وادب کے علاوہ اپنی ہم عصر ایجادات فلم اور ٹیلی ویژن وغیرہ سے بھی فائدہ اٹھایا۔ ریڈیو سے آرٹ اور ادب کی اصناف دو طرح سے نشر ہوتی ہیں۔ ایک تو اپنی ہیئت میں اور دوسرے ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں۔ مثلاً ریڈیو سے ناول اور افسانے بھی نشر ہوتے ہیں اور ان کو ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں بھی نشر کیا جاتا ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ کا صنفی تصور

ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو ڈرامے کی ایک ترقی یافتہ صنف ہے جس میں دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈراما روپ کا صنفی تصور اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اس میں اصل تخلیقات کی پابندی کی جاتی ہے اور وہ اپنی انفرادی حیثیت کے ساتھ ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوتی ہیں۔ دوسرے میڈیموں سے فائدہ اٹھانے کی روایت صرف ریڈیو تک محدود نہیں اور دوسرے میڈیم بھی جیسے اسٹیج، فلم، اور ٹیلی ویژن وغیرہ ادب سے اور ایک دوسرے سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ عہدِ ایلزبتھ میں تو یہ "طریقہ کار" بہت مقبول تھا۔ شیکسپیر کے بہت سے لافانی

---

۵۱ Radio Drama Adaptation

ڈرامے مروج کہانیوں، ڈراموں اور کتابوں پر لکھے گئے ہیں مگر شکسپیر نے فنی ضرورت کے مطابق اصل مواد میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں اور اصل مواد کو فنی تقاضوں پر قربان کر دیا ہے مگر ریڈیو ڈراما روپ میں اصل مواد کی تبدیلی کی اجازت نہیں اسے ایک نئے میڈیم اور ایک نئی ہیئت میں تبدیل تو کر سکتے ہیں مگر اس میں ترمیم واضافہ نہیں کر سکتے۔ اگر ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کو تبدیل کر دیا گیا ہے تو وہ تخلیقی ریڈیو ڈراما تو ہو سکتی ہے مگر وہ ریڈیو ڈراما روپ کے صنفی معیار سے گر جائے گی۔ اس لیے ناقدین نے ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کی پابندی پر زور دیا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اس میں اصل تخلیق اپنے ذاتی حسن، خصوصیت اور مکمل اثر کے ساتھ نشر ہوتی ہے[۱]۔ دوسری جگہ لکھا کہ "ایک ریڈیو روپانتر کا مقصد تخلیق کے اصل اثر اور اس کی روح کو مکمل صورت میں ظاہر کرنا ہے۔ اس لیے اثر سے زیادہ اہمیت اصل مواد کی ہے اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا ہے کہ شکل کی تبدیلی سے اصلی تخلیق کے تاثر اور مواد کے معنوں میں کوئی فرق پیدا نہ ہو"[۲]۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما روپ میں تاثر کے حصول کے لیے اصل مواد قربان نہیں کیا جاتا۔ وہ ریڈیو ڈرامے جو کسی تخلیق کے مرکزی خیال پر ترتیب دیے جاتے ہیں وہ ریڈیو ڈراما روپ نہیں کہلائیں گے۔ فضل حق قریشی کا "ماما اور فرض" ایک ہسپانوی قصے سے ماخوذ ہے[۳] اور کرشن چندر کا "حجامت" روسی مصنف آندریف کی ایک نقل کے پلاٹ اور مکالمے سے متاثر ہے[۴] ان تخلیقات میں تخلیقات کی مکمل پابندی نہیں کی گئی ہے اس لیے انھیں ریڈیو ڈراما روپ نہیں کہیں گے۔ ان کے برخلاف فضل حق قریشی کا "نرگس" اور "اقرار"[۵] یوسف ظفر کا

[۱-۲] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶۵-۱۶۶

[۳] ریڈیو ڈرامے۔ فضل حق قریشی

[۴] دروازہ۔ کرشن چندر

[۵] ریڈیو ڈرامے۔ فضل حق قریشی

"شہسوار"[۱] اور ڈاکٹر محمد حسن کا "معمار اعظم"[۲] ریڈیو ڈراما روپ ہیں کیونکہ ان میں اصل تخلیقات ایک نئی شکل میں پیش ہوئی ہیں اور اصل مواد میں نمایاں اور اہم تبدیلیاں نہیں کی گئی ہیں۔ غرض دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات جیسے اسٹیج، فلم، اور ٹیلی ویژن ڈرامے، داستان، ناول اور افسانے وغیرہ کے ریڈیو ڈراما روپ تیار کیے جاتے ہیں اور ان میں اصل تخلیق کی پابندی کی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ نے رفتہ رفتہ ترقی کر کے ایک اعلیٰ صنف کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ بی بی سی سے اسٹیج ڈراموں اور ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ بڑی کامیابی سے نشر ہوتے ہیں۔ روجر مین ویل ان نشریات سے مطمئن ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ ریڈیو کے لیے لکھے گئے طبع زاد ڈراموں نے کوئی خاص ترقی نہیں کی ہے اور ریڈیو نے دوسرے میڈیموں کے لیے لکھی گئی تخلیقات کے نشریوں سے شہرت حاصل کی ہے۔[۳] ریڈیو ڈراما روپ کی اس ترقی اور شہرت کے باوجود بہت کم ناقدین نے اس صنف کی اہمیت اور انفرادیت بیان کی ہے چنانچہ شمشاد سید۔ امین اختر[۴] اور عمیق حنفی[۵] نے تو اس صنف کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔ رابرٹ ڈینٹ[۶] ایڈورڈ لیویسی[۷] وال گلگڈ[۸] روجر مین ویل[۹] میری کروزیر[۱۰] جی سی اوستھی[۱۱] وغیرہ ان ڈرامائی نشریوں کا ذکر

۱؎ شہسوار۔ یوسف ظفر

۲؎ بیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن

۳؎ On the Air by Roger Manvell P. 154

۴؎ ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید۔ امین اختر

۵؎ تمثیل بردوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء

۶؎ Enjoying Radio and Television by Robert Dunnet.

(باقی فٹ نوٹ ص ۲۳ پر)

تو ضرور کرتے ہیں نگران کو ایک منفرد اور مکمل ڈرامائی صنف کا درجہ نہیں دیتے۔
جارجٹ ڈنبر نے ناولوں کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے لیے ڈرامائی روپ (Dramati-
zation) کی اصطلاح تجویز کی ہے اور اس کے فن پر ایک باب تصنیف کیا
ہے نگران کی اصطلاح تسلی بخش نہیں ہے کیوں کہ اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ
ناولوں کا ڈرامائی روپ کس میڈیم کے لیے لکھا گیا ہے اور اس میں کس فن کا
اتباع کیا گیا ہے۔ مثلاً ناولوں کا ڈرامائی روپ فلم اور ٹیلی ویژن کے لیے بھی لکھے
جارہے ہیں اور ان میں بصری فن Audo Art کی پابندی کی جاتی ہے
ہندی میں ہریش چندر کھنہ[۲]، سدھانتھ کمار[۳] اور امرناتھ چنچل[۴] نے اسٹیج

---

[۷] Sound Broadcasting and Society: universities and Film, Radio and Television edited by Wickham.

فٹ نوٹ بقیہ ۲۲

[۸] British Radio Drama by Val gielgud

[۹] On The Air by Roger Manvell.

[۱۰] Broadcasting (Sound and Television) by Mory crozier.

[۱۱] Broadcasting in India by G.C. Awasthy.

[۱۲] writing for Radio by Janet Dunlor

[۲] ریڈیو ناٹک ہریش چند کھنہ

[۳] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانتھ کمار

[۴] ریڈیو کے لیے کیسے لکھیں۔ امرناتھ چنچل

ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کے ڈرامائی نشریوں کے فن سے بحث کی ہے اور ریڈیو روپانتر "(Radio Adaptation) کے عنوان سے باب قائم کیے ہیں مگر ان ناقدین کی پسندیدہ اصطلاح "ریڈیو روپ" سے بھی اس صنف کے خدوخال واضح نہیں ہوتے کیوں کہ "ریڈیو روپ" سے کسی بھی صنف کے ریڈیو ڈرامائی نشریے کی وضاحت نہیں ہوتی ہے۔ مثلاً ریڈیو روپ میں ریڈیو میڈیم کی مناسبت سے کسی بھی صنف کو اس کی اپنی ہیئت میں نشر کیا جا سکتا ہے۔ جانیٹ ڈنبر نے ریڈیو روپ (Adaptation) کے باب میں ریڈیو پر ناولوں کے قسط وار نشریے کے فن سے بحث کی ہے اور ناول کے ریڈیو روپ سے ان کی مراد ناولوں کو ریڈیو پر قسط وار "پڑھنے" سے ہے[۱]۔ اس لیے اگر ہریش چندر کھنہ، سدھاکر کمار اور رام ناتھ چنچل کی اصطلاح قبول کرلیں تو اس سے یہ فرق واضح نہیں ہوگا کہ اس میں ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کو ریڈیو پر "پڑھا" جاتا ہے یا ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔ اس فرق کی وضاحت کے لیے راقم الحروف نے "ریڈیو ڈراما روپ"[۲] کی اصطلاح منتخب کی ہے اور اس سے واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ نشر ہونے والا پروگرام ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں ہے

ریڈیو روپ اور ریڈیو ڈراما روپ[۳]

ڈرامائی اور غیر ڈرامائی اصناف کے ڈرامائی نشریوں کے لیے "ریڈیو ڈراما روپ" کی اصطلاح قبول کرنے کے بعد اس امر کی وضاحت باقی رہ جاتی ہے کہ اگر کسی ڈرامے کو صوتی تبدیلیوں کے ساتھ نشر کریں تو اسے "ریڈیو روپ" کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً جب اگر سین

۱؎ Writing for Radio by Janet Dunbar.

۲؎ Radio Drama Adaptation.

۳؎ Radio Adaptation and Radio Drama Adaptation.

نارنگ کے "ناجرا کیا ہے" کو نشر کریں گے تو اعلانیہ (Announcement) میں کہیں گے کہ "اب آپ ایور گولڈ اسمتھ (Oliver Goldsmith) کے ڈرامے "She stoops to conquer" کا ریڈیو روپ سینیے "ناجرا کیا ہے" روپ کار ہیں اگر سین نارنگ" اس اعلانیہ سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اصلی تخلیق پہلے سے ہی ڈرامے کی ہیئت میں تھی اور اسے صرف ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کیا گیا ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہو گی کہ اب اسٹیج ڈراما ریڈیو پر پڑھا جائے گا مگر غیر ڈرامائی صنف کے ڈرامائی نشریے کو اصل تخلیق کا "ریڈیو ڈراما روپ" کہنا زیادہ مناسب ہے کیوں کہ "ریڈیو ڈراما روپ" میں ناول یا افسانہ اپنی ہیئت میں نہیں بلکہ ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ اور سدھناتھ کمار بھی ڈرامائی صنف کے ڈرامائی نشریے کو "ریڈیو روپ" اور غیر ڈرامائی صنف کے نشریہ کو "ریڈیو ڈراما روپ" کہتے ہیں۔ مگر امرناتھ چنچل نے مختلف اصناف کے ڈرامائی نشریوں کو "ریڈیو روپ" ہی کہا ہے۔ بقول ان کے "جب کسی اسٹیج، ڈرامے، یا ناول یا کہانی کو ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کیا جاتا ہے تب وہ تخلیق اصل تخلیق کا ریڈیو روپانتر کہلاتی ہے"[۱] اکثر ریڈیو کے اعلانات میں بھی حقیقت حال کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ جب دوردرشن بھارتی سے چیخوف کے ڈرامے "The Anniversary" کا ریڈیو روپ نشر ہوا تو اسے اصل تخلیق کا ہندی روپانتر کہا گیا اور یہ فراموش کر دیا گیا کہ چیخوف کے ڈرامے کو ریڈیو کی مناسبت سے ہندی میں ترجمہ کیا گیا تھا۔ اسی طرح پریم چند کی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی" کے ڈرامائی نشریہ کو اصل تخلیق کا "ریڈیو روپانتر" یعنی ریڈیو روپ کہا گیا جبکہ اصل تخلیق ریڈیو سے ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہوئی تھی۔ ریڈیو کے اعلانات کے علاوہ ریڈیو ڈراما روپوں کی اشاعت کے وقت بھی اظہار حقیقت

---

[۱] ریڈیو کے لیے کیسے لکھیں - امرناتھ چنچل صفحہ ۱۲۷

نہیں کیا گیا۔ مثلاً ڈاکٹر محمد حسن نے "پیسہ اور پرچھائیں" کے دیباچے میں تحریر کیا کہ "اس مجموعے میں مختلف ڈرامے ہیں۔ "معمار اعظم"، "انسپکٹر جنرل" اور "ملکہ کی بیگم" بیرونی ادبیات سے لیے گئے ہیں"[۵۱] انھوں نے اصل تخلیقات اور ان سے استفادہ کی مقدار کے بارے میں کچھ نہیں لکھا۔ اویس احمد ادیب نے "رہس" کے بارے میں ضرور لکھا ہے کہ یہ "واجد علی شاہ کی تاریخی تمثیل "رہس" کی ریڈیو ترتیب ہے"[۵۲]

مکمل تخلیقات کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے علاوہ ان کے مناظر اور کرداروں وغیرہ کو بھی ریڈیو سے ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ڈرامائی نشریوں کو اصل تخلیق کے منظر یا کردار کا "ریڈیو روپ" یا "ریڈیو ڈراما روپ" کہیں گے اور اس عنوان سے صاف ظاہر ہو جائے گا کہ موجودہ نشریہ کسی خاص تخلیق کے منظر یا کردار کا ریڈیو ڈرامائی نشریہ ہے اور اصل تخلیق ڈرامائی ہیئت میں ہے یا غیر ڈرامائی ہیئت میں۔ ریڈیو کے اعلانات میں اس نازک فرق کو برقرار نہیں رکھا گیا ہے اور قمر جمالی کے "شائیلاک" کے نشریہ کے وقت کہا گیا کہ "اب آپ شیکسپیر کے ڈرامے "مرچنٹ آف وینس" کا ریڈیو روپانتر "شائیلاک" سنیے، جب کہ "شائیلاک" "مرچنٹ آف وینس" کے کردار شائیلاک کا ریڈیو روپ تھا۔ اویس احمد ادیب نے "خوجی اور میاں آزاد"، "میاں چھجو اور آزاد" اور "میاں آزاد" کی اشاعت کے وقت تحریر کیا کہ "یہ فسانۂ آزاد سے ماخوذ ہیں"[۵۳] جبکہ یہ تخلیقات رتن ناتھ سرشار کے ناول "فسانۂ آزاد" کے کرداروں کا ریڈیو ڈرامہ روپ ہیں

---

[۵۱] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۶

[۵۲] رہس اور دیگر ریڈیائی ڈرامے۔ اویس احمد ادیب صفحہ ۹

[۵۳] رہس اور دیگر ریڈیائی ڈرامے۔ اویس احمد ادیب صفحہ ۳۸۔ ۷۵۔ ۸۱

کیوں کہ ان کو ڈراما ئی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ جب ریڈیو کے اعلانات میں حقیقتِ حال بیان کر دی جاتی ہے تو سامعین کے ذہن پر ایک روشنی اور سیدھی لکیر کھنچ جاتی ہے۔ وہ تشریے کے بارے میں پہلے سے ضروری معلومات حاصل کر لیتے ہیں اور اس پروگرام کی سماعت کے وقت ان کے ذہن مختلف سمتوں میں نہیں بھٹکتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما روپ کا تخلیقی عمل

ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کو بغیر کسی تبدیلی کے ریڈیو ڈراما ئی ہیئت میں تبدیل کرتے ہیں اس لیے روپ کار میں اصل تخلیق کے فن، ریڈیو ڈرامے کے فن کا واضح شعور اور مہارت اور تخلیقی صلاحیت بہت ضروری ہے۔ کسی تخلیق کے ریڈیو ڈرامائی روپ میں پہلے اس کی صوتی میڈیم کی مناسبت کا خیال رکھتے ہیں پھر اس کے گہرے مطالعہ کے بعد اہم اور خاص عناصر کو منتخب کر لیتے ہیں اور ثانوی اہمیت کے مواد کو نظر انداز کر دیتے ہیں بعد میں اس منتخب مواد کو ایک نئی ترتیب سے ایک سلسلہ میں جوڑ لیتے ہیں اور تکنیک میں اصل تخلیق کی پیروی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اصل تخلیق کی مکمل فضا کی پیش کش کے لیے تکنیک میں تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں لاٹن (Lawton) نے اس تخلیقی عمل کو دوربینی عمل (Telescoping) کہا ہے۔ ان کا مطلب ہے کہ پہلے دوربین کو مناظر کے مواد پر مرکوز کرتے ہیں تاکہ اس منظر کا پورا مواد دوربین کے حلقۂ کار میں آجائے۔ پھر ریڈیو ڈراما روپ کے مقررہ وقت کے مطابق خاص واقعات کو نظر میں رکھتے ہیں۔ دوربین جس چیز پر مرکوز ہوتی ہے اسے بڑھا چڑھا کر دکھاتی ہے اور وہ آس پاس کی چیزوں سے نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ بھی ہماری توجہ اصل تخلیق کے اہم اور بنیادی عناصر پر ہی مرکوز کرتا ہے۔ اس طرح ریڈیو ڈراما روپ کے تخلیقی عمل کے دو حصے ہیں پہلا اختصار اور دوسرا مناظر کے سلسلوں کی تعمیر (Scenarization)

اختصار کا مطلب ہے مختلف واقعات میں سے ان واقعات کی تلاش و جستجو جن سے اصل تخلیق کا جنم ہوا تھا۔ یعنی اس کی کہانی کی تلاش اور غیر ضروری عناصر کی علاحدگی اصل بنیاد مل جانے کے بعد مناظر کی ترتیب کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کا عمل ڈرامائی ہیئت میں پیش ہوتا ہے اور مناظر کی ترتیب میں اصل تخلیق کی پیروی کی جاتی ہے۔ چوں کہ ریڈیو ڈراما روپ میں کم وقت میں بہت سی باتیں کہنا ہوتی ہیں اس لیے واقعات کے بیان کی رفتار تیز ہوگی۔ دوسرے الفاظ میں ریڈیو ڈراما روپ اصل تخلیق کا مختصر عکس (Miniature) ہوگا۔[۵۱] خود ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما روپ کے تخلیقی عمل کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ :-

> " ایک عام ریڈیو روپ ایک تصویری عمل ہے۔ سب سے پہلے اصل تخلیق کا تجزیہ پھر اس کے بعد اس کے اہم اور خاص حصّوں کا انتخاب۔ اس کے بعد اس منتخب مواد کو ایک نئی تخلیق کی تشکیل میں ڈھالنا۔ آخر میں منتخب مواد کو تخلیقی تشکیل کے ذریعے اس طرح استعمال کرنا کہ سامع اس سے بھی وہی مسرت اور بصیرت حاصل کرے جو وہ اصل تخلیق سے حاصل کرتا ہے۔"[۵۲]

ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما روپ کے تین مراحل کا بھی ذکر کیا ہے۔ پہلے مرحلے میں روپ کار پلاٹ، ڈرامائی عمل، کردار اور پس منظر وغیرہ میں ان حصوں کو منتخب کرتا ہے جو اس کی نظر میں اصلی تخلیق کے اظہار کے لیے ضروری ہیں۔ دوسرے مرحلے میں روپ کار اس منتخب مواد کو ایک نیا واقعاتی سلسلہ (Sequence of events) دیتے ہوئے تخلیق کے ضروری اور بنیادی حصوں کو اشارتی مکالموں کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش

---

۵۱ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۶۷ - ۱۶۸

۵۲ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶۵ - ۱۶۶

کرتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں وہ ان حصوں اور پہلوؤں کو جو مکالموں کے ذریعے اپنی خوبصورتی کھوئے بغیر ظاہر نہیں ہو سکتے ہیں انہیں ایک راوی سے کہلوانے کا انتظام کرتا ہے ...... راوی یا نریٹر کا سب سے زیادہ اہم اور حقیقی مقصد سامع کو ڈرامے کے عمل کے ان حصوں سے واقف کرانا ہوتا ہے جو اصلی تخلیق کے لیے اہم ہیں مگر ظاہر نہیں ہوئے ہیں[1] بلاشبہ روپ کار ان مراحل سے گزرتا ہے مگر راوی ہی اس کا آخری حربہ نہیں۔ وہ اور بھی دوسرے تکنیکی حربوں سے یہ کام کر سکتا ہے۔ ریڈیو روپ میں راوی کی وہی اہمیت ہے جو کسی اور دوسرے ڈرامائی حربے کی ہے۔ ہریش چندر کھنہ کے علاوہ جانیٹ ڈنبر راوی کو "Regret able necessity"[2] کہتے ہیں اور دیوتی سرن شرما اسے ناولوں اور افسانوں کے ڈرامائی روپ میں ڈھالنے کا ایک ذریعہ کہتے ہیں[3] یہ کہہ سکتے ہیں کہ ریڈیو ڈراما روپ میں راوی کی موجودگی کوئی فنی گناہ نہیں مگر راوی ریڈیو ڈراما روپ کے لیے ضروری نہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے "قلم کی بیگم" میں راوی ہے مگر ان کے "معمار اعظم" بالی چوپڑا کے "عید گاہ" اور ہیامنگنی راناڈے کی "بڑے گھر کی بیٹی" میں راوی موجود نہیں ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ ریڈیو ڈرامے کے تمام تکنیکی حربوں اور طریقوں سے کام لے سکتا ہے۔

ریڈیو روپ (Radio Adaptation)

اسٹیج فلم اور ٹیلی ویژن کے ریڈیو روپ ان کے مسودوں اور ریکارڈنگ پر تیار کیے جا سکتے ہیں مگر عام طور سے اسٹیج ڈراموں کے مسودوں فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں کی ریکارڈنگ

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶۵ - ۱۶۶

[2] Writing for Radio by Janet Deenbar p.73

[3] ریڈیو ڈراما اور اس کی تکنیک۔ دیوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر جنوری ۱۹۶۹ صفحہ ۶۲

پر ریڈیو روپ تخلیق کیے جاتے ہیں۔ اسٹیج فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں اور ان کے ریڈیو روپوں میں پہلا اور بنیادی فرق بصری اور سماعتی فن کا ہے۔ بصری فن کے تحت جو ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں ان میں ڈرامے کا عمل نظر کے سامنے پیش ہوتا ہے۔ ناظرین عمل کے موقع و محل، کرداروں کے لباس، پوشاک، چال ڈھال چشم و ابرو کے اشارے، چہرے کے تاثرات سے واقف رہتے ہیں۔ وہ مخاطب و مخاطب اور موجود لوگوں کا علم رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان ڈراموں میں خاموش آمد و رفت، بے کہی باتوں، بے جان اور غیر متحرک چیزوں کی بھی اہمیت ہوتی ہے، اور وہ ڈرامے کے عمل پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ان ڈراموں کے ریڈیو روپ میں بصری اہمیت کی چیزوں کو سماعتی وسیلوں جیسے ....
مکالمے، صوتی اثرات، موسیقی اور خاموشی سے ظاہر کرتے ہیں۔ کردار ایک دوسرے کو نام سے مخاطب کرتے ہیں۔ مکالموں سے عمل اور مخاطب و مخاطب کا علم ہوتا ہے۔ کردار آتے جاتے ہیں تو حرکت و آواز سے یا موجود کرداران کی آمد و رفت کی اطلاع دیتے ہیں۔ خاموش اور بے حرکت چیزوں کو موثر طریقوں سے بیان کر دیتے ہیں۔ صوتی اثرات، موسیقی اور خاموشی سے ماحول، منظر اور عمل کی وضاحت ہوتی ہے مگر ریڈیو روپ صرف ان تبدیلیوں کا نام نہیں۔ سدھناتھ کمار نے ..... ٹھیک ہی لکھا ہے کہ صرف ضروری کاٹ چھانٹ کا نام ریڈیو روپ نہیں۔ اس کا مطلب ہے ایک نئے میڈیم کے تحت ڈرامے کی ہیئت میں پوری تبدیلی[۵]۔ دراصل میڈیم یا فن کی تبدیلی تخلیق پر اثر انداز ہوتی ہے اور اصل تخلیق کی پابندی اور اس کے پُراثر اظہار کے لیے روپ کار مختلف وسائل سے کام لیتا ہے۔ جن کا علم ڈراموں کے ریڈیو روپ کے تجزیہ سے ہو جائے گا۔ اسٹیج اور فلم ڈرامے اور ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کا بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر ڈرامے گروہی نفسیات کے لیے اور موخر الذکر ڈرامے فرد اور چھوٹے گروہوں کے لیے نشر کیے جاتے ہیں۔ اس لیے جذبات سے زیادہ عقل کو متوجہ کرتے ہیں۔ ریڈیو روپ میں گروہی مناظر بہتر طریقے سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مناسب یہ ہے کہ ان کے گروہی اثر کی جگہ اس کا ردعمل افراد پر پیش کیا جائے ورنہ ریڈیو پر ایسے مناظر اپنے جذب و اثر کو کھو

۵۔ ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھناتھ کمار صفحہ ۱۰

دیتے ہیں۔

۱۔ اسٹیج ڈراما (الف) ایکانکی

صنعتی انقلابات نے مختصر اصناف کے فروغ میں حصہ لیا۔ ایکانکی بھی مختصر اصناف میں سے ایک ہے اور اس میں ڈرامے کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ایکانکی میں پلاٹ، عمل، تاثر، کردار اور زمان و مکان کی وحدتوں کی پابندی کی جاتی ہے۔ اس میں ضمنی پلاٹ، دوہرا عمل، مختلف جذبات (المیہ وطربیہ) اور بہت سے کردار شامل نہیں کیے جاتے۔ کچھ ڈراما نگاروں نے وحدتِ زمان و مکاں کی پابندی کے بغیر بھی تاثر کی اکائی حاصل کی ہے۔ چونکہ ایکانکی ایک ہی تسلسل سے اسٹیج کیا جاتا ہے اس لیے پلاٹ نہایت متناسب اور مکمل ہوتا ہے۔ اس میں ایجاز و اختصار اور ربط و تسلسل کا خاص خیال رکھا جاتا ہے اس میں سے ان تمام چیزوں کو نکال دیتے ہیں جن سے پلاٹ میں انتشار اور بکھراؤ کا خیال رہتا ہے۔ ایکانکی پلاٹ کی خوبیاں ریڈیو روپ کے لیے بہت موزوں ہوتی ہیں۔ ریڈیو روپ میں بصری فن کو سماعی فن میں تبدیل کرتے ہیں اور واقعات زیادہ تیزی سے پیش کرتے ہیں۔

جے۔ ایم۔ سنج (J. M. Synge) کا ایکانکی "Riders to the sea" یورپ اور امریکہ میں بہت کامیابی سے کھیلا گیا اور رچرڈ واٹس جونیر (Richerd watts tr) نے کرف اور کارٹ میل (cerf and cartmell) کے ترتیب دیے ہوئے تیس مشہور ایکانکیوں میں اسے دنیا کے بہترین ایکانکیوں میں شمار کیا ہے۔[۱] اس ڈرامے میں مغربی آئرلینڈ کے ایک جزیرے میں رہنے والی عورت موریا (Maurya) کی زندگی کے کچھ لمحات

---

۱ Therty famous one Act Plays Edited by Benett cerfand van H. cartmell Intro duction by Richard watts Jr. P. XVII

پیش کیے گئے ہیں۔ موریا اپنے چھوٹے سے خاندان کے ساتھ اس جزیرے میں رہتی
ہے۔ اس کا شوہر سسر اور چار بیٹے مختلف اوقات میں سمندر اور طوفان کی نذر
ہو چکے ہیں۔ موریا باقی دو بیٹوں کی زندگی کے لیے اندھیری راتوں میں اٹھ اٹھ کر
دعائیں مانگتی ہے مگر قسمت کو کیا کرے۔ کئی دنوں سے بڑے بیٹے مائیکل کا پتا نہیں
ہے۔ چھوٹا اور آخری بیٹا بارٹلے بھی سفر پر آمادہ ہے کیوں کہ اب وہ ہی روزی
کمانے کے لیے رہ گیا ہے اسے ماں روکتی ہے کیوں کہ وہ اس کا آخری اور اکلوتا
بیٹا ہے اور اس پر ہزاروں گھوڑے قربان کیے جا سکتے ہیں مگر بارٹلے چلا جاتا ہے
کچھ دیر بعد اس کی لاش لائی جاتی ہے تو دونوں سے روتی ہوئی بڑھیا خاموش رہتی
ہے۔ اسے اب سمندر سے کوئی خوف نہیں کیوں کہ اب اس کے پاس کوئی ایسی
چیز نہیں جسے سمندر ختم کر سکے۔ وہ اب راتوں کو آرام کر سکتی ہے وہ کہتی ہے کہ
دونوں بیٹوں کی تدفین کا اچھا انتظام ہو گیا۔ ایک اچھے کفن اور ایک عمدہ قبر سے
زیادہ ہمیں اور کیا چاہیے۔ دنیا میں ہمیشہ کون رہا ہے اور ہمیں کبھی تو مطمئن ہونا
ہی چاہیے۔

اس ڈرامے میں اصلی کش مکش کا ردعمل موریا اور اس کی دو بیٹیوں پر دکھایا
گیا ہے جو ڈرامائی تاثر کا حامل ہے تمام کردار شروع سے آخر تک اسٹیج پر موجود
رہتے ہیں۔ بارٹلے کچھ دیر کے لیے آتا ہے مگر اسٹیج پر اس کی موجودگی کا احساس
رہتا ہے۔ کردار ایک جگہ جم کر نہیں بیٹھ جاتے۔ ان کی حرکت نظر پر بوجھ نہیں بنتی
اس میں ایک پلاٹ ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا گیا ہے۔ اظہار و اخفا
ڈرامائی ابہام اور پیغمبرانہ ابہام سے شروع سے آخر تک دلچسپی قائم رہتی ہے
سنج نے ڈرامے میں ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے جس سے تماشائیوں کے
قلوب دہشت اور رحم کے جذبات سے لبریز رہتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے
جیسے قدرت کوئی بہت بڑا ظلم .... کرنے والی ہے۔ مکالمے مختصر اور ڈرامائی
عمل کے مطابق ہیں۔ ان کا اسلوب خود کلامی کے قریب ہے اور اس ڈرامے

میں اتنا ہی وقت پیش کیا گیا ہے جتنا اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں صرف ہوتا ہے
یوسف ظفر نے اس ڈرامے کا ریڈیو روپ "شہسوار" کے نام سے کیا تھا۔ اور اسے لاہور اور پشاور کے نشری مراکز سے پیش کیا گیا تھا۔[۵] یوسف ظفر نے ریڈیو روپ کی روانی کی خاطر اس میں سے کچھ تفصیلات حذف کر دی ہیں اور اصل ڈرامے کی تکنیک اور طرز تعمیر کی پابندی کی ہے، ماحول، منظر عمل اور سیرت کے بیان میں سماعتی فن کا خیال رکھا ہے، البتہ انھوں نے موریا کی خود کلامی کے درمیان کیتھلین (Cathleen) اور نورا کی کانا پھوسی میں سے کیتھلین کے مکالمے نکال دیے ہیں اور اس کی جگہ ایک گیت شامل کر دیا ہے۔ گیت اگرچہ ڈرامے کے عمل اور فضا سے ہم آہنگ ہے مگر سنج کی پیغمبرانہ ایہام کا نعم البدل نہیں ہے اور اگر سنج کی پیروی کی گئی ہوتی تو زیادہ بہتر نتائج برآمد ہوتے ریڈیو روپ میں ڈرامے کا ایک مرد کردار بھی خارج کر دیا گیا ہے۔ مگر اس سے ڈرامائی عمل متاثر نہیں ہوتا۔

اسٹیج ڈراما (ب) جدید ڈراما

ایکانکی کی ترقی میں صنعتی انقلابات کے علاوہ ایبسن (Ibsen) کی ڈراما نگاری، مختصر افسانے کی ترقی اور مفت تھیٹر کے عروج نے بھی حصہ لیا تھا۔ ایبسن سے جدید ڈرامے کی ابتدا ہوتی ہے اور اس نے ایک ہی واقعے پر ڈرامے کی بنیاد رکھی ہے، داخلی تصادم، معاشرتی، اخلاقی اور گھریلو مسائل جدید ڈرامے کی خصوصیات ہیں۔ جدید ڈرامے کے حصے (ایکٹ) کردار اور واقعات ایکانکی کے مقابلے میں زیادہ ہوتے ہیں۔ اس لیے ایکانکی کے بعد جدید ڈرامے کے ریڈیو روپ کا تجزیہ کریں گے۔

"معمار اعظم سولنس" (Bygmester Solness) ابسن کا مشہور استعاراتی ڈراما ہے اور عزیز احمد نے "معمار اعظم" کے نام سے اس کا

---

[۵] شہسوار۔ یوسف ظفر صفحہ ۲۰

اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ معمار اعظم کی کہانی ایک عظیم معمار کی کہانی ہے جو اپنے فائدے کے لیے اپنے استاد اور اپنی بیوی کے نقصان کی پرواہ نہیں کرتا۔ استاد تباہ ہو جاتا ہے۔ بیوی دماغی اعصاب میں مبتلا ہو جاتی ہے اور سول نس بہت کامیابی حاصل کر لیتا ہے مگر بڑھاپے میں نئی پود کے مقابلے اور نقصان کے خوف سے اس کا سکون لٹ جاتا ہے وہ نئی پود کو ابھرنے نہیں دیتا۔ پھر ایک نوجوان لڑکی "ہلڈا" اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔ سول نس سے اس کی ملاقات اس وقت ہوئی تھی جب وہ آٹھ دس سال کی تھی اور اس نے مذاق ہی مذاق میں ہلڈا سے بہت سے وعدے کیے تھے۔ ہلڈا سول نس پر چھا جاتی ہے وہ سول نس کو بہت بلندی پر دیکھنا چاہتی ہے اور "اس بلندی کو اس کی حقیقی بلندی کا مظہر سمجھ کر مسرور ہونا چاہتی ہے" سول نس کو اس عمر میں چکر آنے لگتے ہیں۔ وہ مینار کی بلندی پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ اس کی بیوی بھی اسے منع کرتی ہے مگر ہلڈا کامیاب ہوتی ہے۔ سول نس مینار کی بلندی پر چڑھتا ہے مگر اسے چکر آتا ہے اور وہ اس بلندی سے گر کر مر جاتا ہے۔

"معمار اعظم" ایک معمار کی کہانی بھی ہے اور ابسن کے فن اور شخصیت کا بیان بھی ہے۔ فرانسس بل (Francis Bull) نے لکھا ہے کہ "جب معمار اعظم کا ہیرو اپنے آرٹ کا ذکر کرتا ہے تو جو کچھ وہ کہتا ہے۔ مصنف کے فن پر بھی اسی طرح چسپاں ہے جیسے معمار کی صناعی پر"[۵۱] اس ڈرامے میں سول نس، ہلڈا، ایلین بروویک، راگنار، کایا جیسے کرداروں کا بہترین نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے۔ مکالمے صورتِ حال اور کرداروں کی شخصیتوں کا آئینہ ہیں اور ان میں ڈرامائی عمل کی گنجائش ہے۔ مکالموں کے اسلوب کے بارے میں کروچے (Croche) نے لکھا ہے کہ "مکالموں کے اسلوب کو ایک طرح کی خود کلامی (Monologue) کہا جا سکتا ہے"[۵۲] اسٹیج پر ڈرامے کا عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب بہت سے واقعات

---

۵۱ معمار اعظم۔ ابسن مترجم عزیز احمد۔ دیباچہ پروفیسر فرانسس بل صفحہ ۲

۵۲ معمار اعظم۔ ابسن مترجم عزیز احمد۔ صفحہ ۳۴

گزر چکے ہیں اور کرداروں کی گفتگو سے ہمیں ان کا علم ہوتا ہے۔ ڈرامے کا عمل بارہ گھنٹے کے اندر ہی ختم ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے ابسن کے اس ڈرامے کا ریڈیو روپ تخلیق کیا ہے۔[۱] انھوں نے ریڈیو روپ میں صرف اہم واقعات کو نمائندگی دی ہے جن سے پلاٹ اور کرداروں کو گہرا تعلق ہے۔ مثلاً انھوں نے پہلے ایکٹ میں سے سول نس کی آمد پر کایا کا چشمہ اتار دینا اور سول نس کا اسباب دریافت کرنا، مسز سول نس اور ڈاکٹر ہیروال کی کایا سے متعلق گفتگو، ہلڈا اور ڈاکٹر ہیروال کی پہاڑی مقام پر ملاقات سے متعلق بات چیت، ہلڈا کا "اصل واقعہ" کا بیان وغیرہ نکال دیے ہیں۔ دوسرے ایکٹ میں سول نس اور مسز سول نس کی بروک، ہلڈا، نئے پرانے مکان، اور "بلے انتہا فرض" سے متعلق گفتگو، سول نس اور ہلڈا کی فرض، کتابوں اور ضمیر کے بارے میں باتیں وغیرہ شامل نہیں ہیں۔ تیسرے ایکٹ میں بھی مسز سول نس اور ہلڈا کے بچوں اور گھر سے متعلق باتیں، سول نس کی آمد پر مسز سول نس کا چلا جانا اور سول نس کا ردعمل وغیرہ جیسے کتنے ہی واقعات اور تفصیلات موجود نہیں ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ریڈیو روپ میں ایک تو کم واقعات شامل کیے ہیں اور جو واقعات شامل کیے ہیں ان کے بیان میں بھی ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے جس کا اندازہ اصل تخلیق کے ترجمے اور ریڈیو روپ کے صفحات کے فرق سے ہو جائے گا۔ یہ ڈراما عزیز احمد کے ترجمہ میں ۱۳۵ صفحات میں ہے اور ڈاکٹر محمد حسن کے ریڈیو روپ میں صرف ۴۴ صفحات ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے منتخب مواد کے مختصر اظہار میں کئی طریقے اپنائے ہیں۔ انھوں نے مکالموں کو مختلف طریقے سے مختصر کیا ہے۔ کہیں ایک کردار کے مکالمے مختصر کیے ہیں جیسے "نہیں ایسا کون بے خیال ہو سکتا ہے" کی جگہ صرف "نہ کیا" اور "آپ کی بہت بہت عنایت ہے" کی جگہ صرف "شکریہ" استعمال کیا ہے کہیں دو کرداروں کے مکالمے ایک ہی کردار سے ادا کروا دیے ہیں۔ مثلاً ہلڈا کہتی ہے "مسٹر سول نس نیچے مزدوروں

---

[۱] مجاز اعظم۔ پیسہ اور پرچھائیں۔ صفحہ ۴۲

کے پاس ہیں۔ اپنے ساتھ ہار بھی لیتے گئے ہیں" یہ مکالمے دراصل ڈرامے میں راگنار اور ہلڈا نے ادا کیے ہیں کہیں کہیں طویل گفتگو کو مختصر کر دیا ہے جیسے :۔

سول نس۔ کیا تم اسی چیز کو سوچ رہی تھیں؟	سول نس۔ کیا تم یہی سوچ رہی تھیں
ہلڈا۔ ہاں بچوں کے ان تمام خالی کمروں کے متعلق جن میں سے ایک میں میں سوئی تھی۔	ہلڈا ہمارے بھی بچے تھے۔ میرے اور ایلین کے دو چھوٹے چھوٹے بچے تھے جو قریب قریب ایک ہی عمر کے تھے۔
سول نس۔ ہمارے بھی بچے تھے میرے اور ایلین کے	ہلڈا۔ یعنی جڑواں بچے
ہلڈا۔ تھے؟	
سول نس۔ دو چھوٹے چھوٹے بچے۔ ایک ہی عمر کے۔	
ہلڈا۔ یعنی توام بچے	
(معمار اعظم۔ ابسن۔ مترجم عزیز احمد)	("معمار اعظم"۔ ابسن۔ ریڈیو روپ ڈاکٹر محمد حسن)

ڈاکٹر محمد حسن نے ریڈیو روپ میں سامعی فن کی پابندیوں کا بھی خیال رکھا ہے کردار اپنی آمد و رفت بیان کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ہیرڈال کہتا ہے "اچھا تو میں چلتا ہوں خدا حافظ۔" یا موجود کردار آنے والے کردار کا تعارف دیتے ہیں۔ ہلڈا کہتی ہے "آئیے مسز سول نس" ہلڈا اور راگنار ایک دوسرے کے نام سے مخاطب ہوتے ہیں مکالموں سے موقع اور محل بھی بیان ہوتا ہے۔ سول نس کہتا ہے "یہاں میرے پاس آکر بیٹھ جاؤ ہلڈا" یا "کھڑکی سے باہر دیکھو۔ وہاں بلندی پر جہاں تم کو نیا مکان دکھائی دے رہا ہے" وغیرہ مگر کچھ مقامات پر روپ کار سے کچھ غلطیاں بھی سرزد ہوئی ہیں۔ اسی ریڈیو روپ میں سول نس اور بروو ک کی نئے اور پرانے مکان

یا نئی پود کے لیے دست کش ہونے کی گفتگو، سول نس اور ایلین کی پرانے اور نئے مکان میں سکونت سے متعلق بات چیت اور سول نس اور ہلڈا کی "ہوائی قلعوں" سے متعلق باتیں شامل نہیں ہیں جبکہ ان کا ڈرامے کے استعاراتی بیان سے گہرا تعلق ہے۔

تیسرے ایکٹ میں ڈاکٹر ہیر دال آتا ہے اور ایلین سے کہتا ہے کہ "آپ کو اندر چلنا چاہیے" وغیرہ تو ایلین اندر چلی جاتی ہے اور ڈاکٹر بھی روپوش ہو جاتا ہے مگر ریڈیو روپ میں ڈاکٹر محمد حسن نے ڈاکٹر ہیر دال کے جانے کی اطلاع نہیں دی ہے

عام طور سے ڈاکٹر محمد حسن نے واقعات کے بیان میں ابسن کی تکنیک کی پیروی کی ہے۔ صرف پہلے حصہ کے خاتمہ پر تھوڑی سی تبدیلی کی ہے اور یہ ایکٹ اس وقت ختم ہوتا ہے جب ایلین سول نس اور ہلڈا کو ڈاکٹر ہیر دال کی آمد کی اطلاع دیتی ہے اور ان لوگوں سے کھانے کے لیے کہتی ہے۔ اور سب چلے جاتے ہیں۔ اصل ڈرامے میں یہ ایکٹ سول نس اور ہلڈا کی گفتگو پر ہی ختم ہوتا ہے۔ مگر ریڈیو روپ میں اس تبدیلی سے بہتر نتائج برآمد ہوتے ہیں اور ایکٹ مناسب طریقے سے ختم ہوتا ہے۔ شیکسپیر کو جو اسٹیج ملا تھا وہ ڈراپ کے پردے سے محروم تھا اس لیے شیکسپیر اگلا منظر شروع کرنے سے پہلے اسٹیج کو کرداروں سے خالی کر دیا کرتا تھا۔ ریڈیو روپ میں بھی منظر کی تبدیلی کا یہ بہتر طریقہ ہے۔

"معمارِ اعظم" تین ایکٹ کا ڈراما ہے اور چار ایکٹ کے جدید ڈراموں کے ریڈیو روپ اسی تکنیک سے تیار کیے جاتے ہیں۔

اسٹیج ڈراما (ح)، کلاسیکی ڈراما

کلاسیکی ڈرامے کی ابتداء اس وقت ہوتی ہے جب بہت سے واقعات گزر چکے ہیں اور کہانی نقطۂ عروج کے قریب پہنچنے کو ہے۔ مکالموں سے گزرے واقعات بیان کر دیے جاتے ہیں اور تماشائی ڈرامے کے عمل سے واقف ہوتے ہیں۔ کلاسیکی ڈرامے میں بھی ایک عمل اور ایک تاثر پیش کیا جاتا تھا۔ اس میں دوہرا پلاٹ دوہرا عمل اور مختلف جذبات جیسے خوشی اور غم پیش نہیں کیے جاتے

تھے۔ کلاسیکی ڈرامے کے ریڈیو روپ میں جدید ڈرامے کی تکنیک ہی استعمال کی جاتی ہے۔
البتہ کلاسیکی ڈراموں کے مکالموں کا اسلوب تقریر کے اسلوب سے زیادہ قریب
تھا۔ ڈراما ہزاروں تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے مکالموں کی
دروبست میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے تھے جو بلند آواز سے ادا کیے جاسکیں
اس لیے کلاسیکی ڈراموں کے اسلوب میں نمایاں تبدیلیاں کی جاتی ہیں اور اسے صوتی
اسلوب میں تبدیل کیا جاتا ہے۔

اسٹیج ڈراما (د) رومانی ڈراما یا طویل ڈراما

رومانی ڈراما نگاروں نے
ڈراما کے اصول و قوانین کو ایک بیڑی سمجھ کر توڑ ڈالا اور ڈراموں میں ضمنی پلاٹ
دوہرے عمل اور مختلف جذبات پیش کیے۔ وحدت اور مکان کی پابندی غیر ضروری
سمجھی اور مختلف مقامات اور اوقات میں ڈرامے کا عمل پیش کیا۔ طویل ڈراموں کے
روپ میں لائن کے طریقۂ کار سے بہت مدد ملتی ہے اور بہت سے واقعات اور
کرداروں میں سے اصل قصہ اور کردار کا انتخاب کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ شیکسپیر رومانی
ڈراما نگاروں کا امام تھا اور اس کے "مرچنٹ آف وینس" کے پلاٹ کے تجزیے
طویل ڈراموں کے ریڈیو روپ کے مسائل اور طریقہ کار کا اندازہ ہوگا۔

"مرچنٹ آف وینس" (Merchant of Venice) کے عمل
کی تشریح اور تفصیل اس طرح سے ہے کہ اس میں ایک کہانی یہودی کی اور دوسری
کہانی ڈیوں کی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں تین مختصر قصے اور شامل ہیں۔ پہلا قصہ
لورینزو (Lorenzo) اور جیسیکا (Jessica) کا دوسرا قصہ لانسلاٹ
(Launcelot) کا اور تیسرا قصہ انگوٹھیوں کا ہے۔ شیکسپیئر نے فنی مہارت سے
سے ان دو اہم عملوں اور تین ضمنی قصوں سے ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔ ان سے
ڈرامے کے عمل میں ڈرامائی ابہام پیدا ہوتا ہے۔ دلچسپی قائم رہتی ہے۔ ایک قصہ دوسرے
قصہ کو سہارا دیتا ہے۔ تشریح کرتا ہے اور ڈرامے کو تکمیل بخشتا ہے۔ ڈیوں کی کہانی

کے بغیر یہودی کی کہانی نامکمل ہے۔ بیسینو کی روپے کی ضرورت انٹونیو اور شائیلاک کے درمیان عہدنامہ کا سبب بنتی ہے اور ڈبوں کی کہانی کے ذریعے ہی انیٹو دوبارہ خوش حال ہوتا ہے ان دونوں قصوں سے تماشائیوں کی توجہ اسیر رہتی ہے۔ لانسیلاٹ کی کہانی سے المیہ میں طربیہ وقفہ پیدا ہوتا ہے۔ جیسیکا کی کہانی سے تین مہینے کا وقت پورا ہوتا ہے اور انٹونیو کی تباہی کی خبر عام ہوتی ہے۔ اسی کہانی سے شائیلاک کی شخصیت پر کئی گوشوں سے روشنی پڑتی ہے اور دونوں اہم عملوں کے درمیان رشتہ قائم ہوتا ہے۔ انگوٹھی کی کہانی وکیل کی اصلیت ظاہر کرتی ہے اس سے ڈرامائی ایہام پیدا ہوتا ہے اور المیہ فضا میں طربیہ کے امتزاج سے دونوں کے درمیان توازن پیدا ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں دوہرے پلاٹ اور ضمنی عملوں سے ڈرامے کا عمل پورا ہوتا ہے کہانیاں ایک دوسرے کے قریب آتی ہیں۔ نئے مسائل پیدا ہوتے ہیں سکون کے لمحات آتے ہیں اور ڈرامہ موثر طریقہ سے انجام کو پہنچتا ہے۔

اس طرح "مرچنٹ آف وینس" میں دو اہم عمل اور تین ضمنی قصے ہیں اور ان کی اپنی اپنی اہمیت ہے۔ اس ڈرامے کے ریڈیو روپ میں پہلے غیر ضروری اور ثانوی اہمیت کے مواد کو خارج کر دیں گے۔ جیسے پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں انیٹونیو سیلیرنو اور سیلینو کی گفتگو، دوسرے ایکٹ کے دوسرے منظر میں لانسلاٹ اور گوبو کی بات چیت، تیسرے ایکٹ کے تیسرے اور پانچویں منظر وغیرہ کے بغیر ریڈیو روپ تیار ہو سکتا ہے۔ اس طرح گوبو اور جیلر کے کردار بھی کم ہو جائیں گے۔ مراکو اور اراگون کے شہزادوں، انٹونیو، لبسینو پورشیا اور نیرسا کی گفتگو کو بھی مختصر کرنا ہوگا۔ پانچویں ایکٹ میں لورنیزو اور جیسیکا کی چاندنی رات سے متعلق طویل گفتگو ریڈیو روپ کے لیے غیر ضروری ہے۔ اس لیے صرف جیسیکا کے فرار ہونے اور لورنیزو کے عاشق ہونے سے متعلق حصوں کو ہی ریڈیو روپ میں شامل کریں گے۔ اس ایجاز و اختصار سے بہت سا ایسا مواد علاحدہ ہو جائے گا جو سامع کے ذہن پر

بوجھ بن سکتا تھا۔ اختصار کے عمل کے بعد منتخب مواد کو ایک نئے مناظر کے سلسلے میں جوڑلیں گے یعنی پہلے ایکٹ میں پہلے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر، دوسرے ایکٹ کا تیسرا، چوتھا، پانچواں اور چھٹا منظر شامل کریں گے۔ دوسرے ایکٹ میں پہلے ایکٹ کا دوسرا منظر، دوسرے ایکٹ کا پہلا اور ساتواں منظر شامل کریں گے۔ تیسرے ایکٹ میں دوسرے ایکٹ کا آٹھواں منظر، تیسرے ایکٹ کا پہلا اور نواں منظر شامل کریں گے۔ چوتھے ایکٹ میں تیسرے ایکٹ کا دوسرا اور چوتھا منظر چوتھے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر شامل کریں گے۔ پانچویں ایکٹ میں اسی ایکٹ کا پہلا منظر اختصار کے ساتھ شامل کریں گے ریڈیو روپ کی اس ترتیب میں وہ تمام ڈرامائی مقاصد پورے ہوتے ہیں جن کا شیکسپیر نے اصل تخلیق میں التزام کیا تھا اور اس میں اصل تخلیق اپنی پوری انفرادیت کے ساتھ جلوہ گر ہوگی۔ اگر اس ڈرامے کا مختصر ریڈیو روپ تحریر کرنا ہو تو اس میں پانچ ایکٹ کی جگہ صرف تین ایکٹ رکھیں گے۔ پہلا ایکٹ دوسرے ایکٹ کے دوسرے اور چوتھے مناظر پر مشتمل ہوگا بسینیو کے شرط جیتنے کے بعد اسے انیٹونیو کا خط ملے گا اور وہ پورشیا کو اپنے تعلقات اور انیٹونیو اور شائیلاک کے عہدنامے کے بارے میں بتائے گا۔ جیسکا کی گفتگو سے شائیلاک کی شخصیت اور اس کے خوفناک عزائم کا اظہار ہوگا۔ چوتھے منظر سے پورشیا اور نرسا کے سفر کے بارے میں اشارے ملیں گے، دوسرے ایکٹ میں، دوسرے ایکٹ کا تیسرا اور چوتھے ایکٹ کا پہلا اور دوسرا منظر شامل ہوگا اس ایکٹ میں وینس کے راستہ پر شائیلاک، سلینیو، انیٹونیو اور جیلر کے عمل سے واقعات نقطۂ عروج کو بڑھیں گے اور چوتھے ایکٹ کے پہلے منظر (عدالت کا منظر) میں نقطۂ عروج ہوگا اور دوسرے منظر میں واقعات ایک سمت کی نشان دہی کریں گے تیسرے ایکٹ میں پانچواں ایکٹ اختصار کے ساتھ پیش ہوگا اور ڈراما انجام کو پہنچے گا۔ قدیم سنسکرت ڈراموں اور پارسی اسٹیج کے طویل ڈراموں کے ریڈیو روپ بھی اسی طرح تیار کیے جاتے ہیں۔

طویل ڈراموں کے ریڈیو روپ کے علاوہ ان کے مناظر اور کرداروں کے ریڈیو روپ بھی تیار کیے گئے ہیں۔ قمر جمالی نے "مرچنٹ آف وینس" کے

کردار شائیلاک کا ریڈیو روپ تخلیق کیا ہے اور وہ بھوپال سے نشر ہو چکا ہے۔

مرچنٹ آف وینس میں یوں تو بہت سے کردار ہیں مگر پورشیا اور شائیلاک نہ بھلائے جانے والے کردار ہیں ان دونوں کرداروں میں بھی شائیلاک زیادہ ڈرامائی اہمیت رکھتا ہے۔ قمر جمالی نے اس کردار کا ریڈیو روپ لکھ کر اپنی فنی بصیرت کا ثبوت دیا ہے مگر وہ اس ریڈیو روپ میں فنی مہارت کا مظاہرہ نہیں کر سکے۔ انھوں نے مواد کے انتخاب اور استعمال میں سوجھ بوجھ سے کام نہیں لیا۔ ریڈیو روپ کی ابتدا تو مناسب مقام سے ہوئی ہے مگر انٹونیو کی گفتگو اصل تخلیق سے میل نہیں کھاتی۔ روپ کار نے انٹونیو اور بسینیو کی دوستی پر مکمل روشنی نہیں ڈالی ہے جبکہ اسی بنیاد پر انٹونیو شائیلاک کے تیار کردہ عہد نامے پر دستخط کرتا ہے اور اپنی زندگی کی بازی لگاتا ہے۔ ریڈیو روپ کے دوسرے منظر میں دونوں کے تعلقات پر روشنی ضرور پڑتی ہے مگر مدھم اور وہ بھی دیر سے۔ اس منظر میں بھی اہم مواد شامل نہیں ہے مثلاً شائیلاک کی ایک طرفہ گفتگو (Aside) جس کے ذریعے شیکسپیر نے اظہار کی تکنیک استعمال کی ہے وہ ریڈیو روپ میں موجود نہیں ہے۔ اسی تکنیک سے ڈرامے میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور جب انٹونیو شائیلاک کو "راحم یہودی" کہتا ہے تو اندوہ آگیں احساس پیدا ہوتا ہے۔ ریڈیو روپ میں اس تکنیک کی جگہ انٹونیو کہتا ہے "مگر یاد رکھو شائیلاک میں تمہاری بات کو مذاق سمجھ کر ٹالنے والا نہیں۔ میں تمہاری مکاری کو خوب سمجھتا ہوں۔" یہ مکالمے نہ تو اصلی تخلیق میں موجود ہیں اور نہ ہی ان سے ڈرامائی ایہام کی لذت پیدا ہوتی ہے۔

ریڈیو روپ کا تیسرا منظر شائیلاک کے مکان میں پیش ہوتا ہے جبکہ اصل تخلیق میں یہ وینس کے بازار میں پیش آتا ہے۔ روپ کار نے دوسرے ایکٹ کے آٹھویں منظر کو نظر انداز کر دیا ہے جبکہ یہ منظر ڈرامے میں بہت اہمیت رکھتا ہے اسی منظر سے جیسیکا کے فرار ہونے کا شائیلاک پر رد عمل، انٹونیو اور بسینیو کی الوداعی ملاقات اور انٹونیو کے جہاز کے ڈوبنے کی اطلاعات موصول ہوتی ہیں۔ اس منظر

میں واقعات اور مکالموں کی ترتیب کی پیروی نہیں کی گئی ہے۔ اسی منظر میں شائیلاک کی زندگی کی جھلک کے علاوہ اس عہد پر بھی روشنی پڑتی ہے جس میں یہودی مظلوموں کی زندگی گزار رہے تھے اور شائیلاک اس کا ردِ عمل تھا۔ شائیلاک کی زندگی کا وہ پوشیدہ حصہ بھی سامنے آتا ہے جہاں اس کے سینے میں انسان کا دل دھڑکتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کی انگوٹھی پر بندروں سے بھرا جنگل قربان کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ شائیلاک کی زندگی اور دل کی گہرائی میں انسانی جذبات نے ہی شائیلاک کو لافانیت بخشی ہے۔ روپ کار نے شائیلاک کی پیش کش میں پورے خلوص سے کام نہیں لیا۔ اگر انھوں نے ریڈیو روپ کے چوتھے اور پانچویں منظر میں اختصار سے کام لیا ہوتا تو ضروری مواد شامل کیا جا سکتا تھا۔ ریڈیو روپ کا عدالت کا منظر بھی تشنہ ہے اور مناسب مقام پر ختم نہیں ہوتا ہے۔ ریڈیو روپ کے مکالمے بلا شبہ صوتی اسلوب کی پابندی کرتے ہیں مگر جب شائیلاک کہتا ہے "آپ آئیں ہمارے گھر میں خدا کی قدرت ہے۔ کبھی ہم ......" یا جب وہ پورشیا سے کہتا ہے "تم سچ مچ انصاف کی دیوتا ہو" تو شائیلاک کے عہد اور شخصیت کی عکاسی نہیں ہوتی شائیلاک شیکسپیر کا تو کیا اس کے کسی ہم عصر کا کردار بھی معلوم نہیں ہوتا۔

۲۔ فلم ڈراما

اسٹیج ڈراموں کی طرح فلم ڈراموں کے ریڈیو روپ بھی نشر ہوتے ہیں۔ فلم ڈراموں کے ریڈیو روپ میں بھی اصل تخلیق کی بنیادی خوبیوں کو پیش کرتے ہیں۔ فلم ڈرامے کی کہانی اور اس کے سماعتی مناظر ریڈیو روپ کی بنیادی ضرورت ہیں۔ فلم کے وہ مناظر جو صرف بصری اہمیت رکھتے ہیں ریڈیو روپ کے لیے موزوں نہیں ہوتے۔ مثلاً جب "مدر انڈیا" شروع ہوتی ہے تو بوڑھی رادھا ایک آب پاشی کے منصوبے کا افتتاح کرتی ہے اور پانی کھیتوں کی کیاریوں میں دوڑنے لگتا ہے۔ رادھا کھیتوں کی مٹی کو سینے سے لگا لیتی ہے۔ اس کی بوڑھی آنکھیں دیکھتی ہیں جیسے اس دوڑتے پانی میں کچھ سرخی شامل ہے۔ اس کے بیٹے کے خون کی سرخی اور بچھڑے ہوئے دن لوٹ آتے ہیں۔ کہانی فلیش بیک

سے شروع ہوتی ہے۔ اس منظر میں کوئی مکالمہ نہیں صرف پس منظر کی موسیقی سے جذبات کی ادائیگی ہوتی رہتی ہے۔ یہ منظر فلم کے لیے بہت موثر ہے مگر ریڈیو روپ میں اپنا اثر کھو دیتا ہے۔ ریڈیو روپ میں صرف وہی مناظر زیادہ ابھر کر آتے ہیں جن میں صوتی اور مکالماتی تصویریں ہوتی ہیں۔ "مغل اعظم" کا آغاز ریڈیو روپ کی ضروریات پوری کرتا ہے۔ پردۂ فلم پر ہندستان کی تصویر ابھرتی ہے اور ہندستان کی بوڑھی آواز اکبر کی وطن دوستی بیان کرتی ہے۔ ریڈیو روپ میں یہی آواز پس منظر کا کام دیتی ہے۔ فلموں کے ریڈیو روپ میں بہت سے مناظر کی پیش کش ممکن نہیں ہے۔ مثلاً "آدمی" میں راجیش کے پانو بے کار ہو جاتے ہیں اور وہ چل پھر نہیں سکتا۔ اس کا دوست ہاتھ گاڑی لے کر آتا ہے مگر راجیش کی بیوی یا دوست میں یہ ہمت نہیں کہ وہ راجیش سے گاڑی پر بیٹھنے کو کہیں، راجیش بے بسی سے گاڑی، بیوی اور دوست کو دیکھتا ہے اور خود کو دونوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ دلیپ کمار نے اس منظر میں اداکاری کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے مگر صرف بصری خوبیوں کی وجہ سے اس منظر کو ریڈیو روپ میں شامل نہیں کر سکتے۔

فلموں کے ریڈیو روپ میں گانے اچھا سماعتی ماحول پیش کر سکتے ہیں۔ ریڈیو روپ میں وہی گانے شامل کرتے ہیں جن پر کردار اور ڈرامائی عمل کی گہری چھاپ ہوتی ہے موضوعاتی گانوں (The Theme Songs) جیسے "امر" کا "انصاف کا مندر ہے یہ بھگوان کا گھر ہے" کو بھی ریڈیو روپ میں پیش کرتے ہیں اور ان سے فلم کے موضوع کی وضاحت ہوتی ہے۔ چونکہ ریڈیو روپ کا وقت محدود ہوتا ہے اس لیے طویل گانوں کو فنی طریقہ سے مختصر کر کے پیش کرتے ہیں۔ این۔ ایم۔ بھاٹیا نے "مدر انڈیا" اور "پیاسا" میں اسی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ایف۔ سی۔ ماتھر نے "شاردا" اور "تیسری قسم" کے ریڈیو روپ میں کچھ گانوں کے ابتدائی بول شامل کر کے ریڈیو روپ کا حسن مجروح کیا تھا۔ ریڈیو روپ میں ہر وہ چیز جو طبیعت میں انتشار پیدا کرتی ہے، معیوب ہے۔

۳۔ ٹیلی ویژن ڈراما

فلم ڈرامے کی طرح ٹیلی ویژن ڈرامے کے ریڈیو روپ نشر ہوتے ہیں۔ ٹیلی ویژن ڈرامے کے ریڈیو روپ کی تکنیک فلم ڈرامے کے ریڈیو روپ کی تکنیک میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ چونکہ ٹیلی ویژن ڈرامے۔ ریڈیو ڈرامے کی طرح فرد اور چھوٹے چھوٹے گروہوں کے لیے نشر کئے جاتے ہیں اس لیے ان کے ریڈیو روپ کامیابی سے نشر ہوتے ہیں۔ ہندستان میں ٹیلی ویژن ابھی نیا نیا ہے اس لیے ان کے ریڈیو روپ نشر نہیں ہوتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما روپ (Radio Drama Adaptation)

ریڈیو ڈراما روپ میں نیر ڈرامائی اصناف مثلاً ناول اور افسانہ کو ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں پیش کرتے ہیں۔ ان اصناف میں پلاٹ، کردار، کش مکش مکالمے اور پس منظر سب ہی کچھ موجود ہوتا ہے انھیں ریڈیو ڈرامائی ہیئت دینے کی ضرورت باقی رہتی ہے۔ ناول اور افسانوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں قصہ صداکاروں کے ذریعہ بیان ہوتا ہے اور ڈرامائی تقاضوں کے پیشِ نظر ان میں ضروری تبدیلیاں کی جاتی ہیں اور ڈرامائی تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔

کہانی کا ریڈیو ڈراما روپ

ایکانکی کی طرح مختصر افسانہ بھی دورِ جدید کی پیداوار ہے اور تیز رفتار زندگی نے اس کی مقبولیت میں حصہ لیا ہے۔ عام طور سے کہا جاتا ہے کہ کہانی آدھ گھنٹے سے دو تین گھنٹوں کے اندر ایک ہی نشست میں پڑھی جاتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آدھ گھنٹے سے کم کے مطالعہ کی کہانیاں بھی لکھی گئی ہیں۔ کہانی کا موضوع زندگی کی طرح وسیع ہے اور کہانیاں کبھی کسی کردار، پلاٹ یا ماحول سے متاثر ہوکر لکھی جاتی ہیں۔ افسانہ کی نمایاں خوبی اس کا اختصار ہے۔ اس میں زندگی کے طویل حصہ کو پیش کر سکتے ہیں مگر اس کے کسی خاص پہلو، واقعہ یا تاثر پر افسانہ

ترتیب دیا جاتا ہے۔ افسانہ کا اختصار اس کے دستورالعمل، منصوبہ اور تعمیر پر اثر انداز ہوتا ہے۔ افسانہ کا پلاٹ سادہ اور مخلوط ہو سکتا ہے وہ منظم یا غیر منظم ہو سکتا ہے مگر اس میں کسی ایک مقصد پر ساری توجہ سمیٹ لی جاتی ہے۔ غیر ضروری واقعات اور تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، اس میں حرکت و عمل، مقصد اور تاثر کی وحدت ہوتی ہے۔ واقعات ایک نظم اور ضبط سے منطقی طریقے سے شروع ہو کر انجام کو پہنچتے ہیں اور آسودگی بخشتے ہیں۔ اس میں کوئی چیز بے ربط غیر ضروری اور منتشر نہیں ہوتی۔ زندگی کی پیچیدگیاں وسیع پیمانے پر پیش نہیں ہوتیں۔ اس میں کردار کا ارتقاء نہیں ہوتا۔ زندگی کا کوئی گوشہ، کردار کا کوئی پہلو پیش ہوتا ہے اور اسی کے ذریعہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ افسانہ کا اختصار اور ربط، تاثر، اور ہمہ گیری فنی ریاض چاہتا ہے اور اکثر ناقدین نے افسانہ کے فن کو ناول کے فن پر فوقیت دی ہے۔

ایکانکی کی طرح افسانہ کا ریڈیو ڈراما روپ بھی موثر طریقہ سے نشر ہوتا ہے ایکانکی کی طرح افسانہ بھی ایک ہی نشست کے لیے لکھا جاتا ہے اس میں غیر ضروری تفصیلات، کردار اور واقعات نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کے ریڈیو ڈراما روپ میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ ہر کہانی ریڈیو ڈراما روپ کے لیے موزوں نہیں ہوتی۔ اس لیے کہانی کے انتخاب میں اس کی ریڈیو ڈراما روپ کی موزونیت کا پہلے خیال رکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد کہانی کے بنیادی جذبے، تحریک پلاٹ کردار، کشمکش اور دلچسپی کا سراغ لگاتے ہیں۔ اور ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق کی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ کہانی بیانیہ۔ سوانحی اور مکتوباتی طریقوں یا ان کے امتزاج سے بیان کی جاتی ہے ریڈیو ڈراما روپ میں ان طریقوں کی پیروی کر سکتے ہیں مگر عام طور سے مکتوباتی طریقہ ریڈیو ڈراما روپ کے تاثر کے لیے مفید نہیں ہے

کہانیوں کے ریڈیو ڈرامائی روپ میں اصلی تخلیق کے خاص عناصر جیسے

مرکزی خیال، مرکزی کردار، بنیادی جذبہ اور اہم حصوں کو منتخب کر لیتے ہیں اور کبھی ان کی اصلی ترتیب اور کبھی نئی ترتیب سے انھیں ریڈیو ڈراما روپ میں منتقل کر دیتے ہیں۔ چونکہ ریڈیو ڈراما روپ ریڈیو ڈراما کی ایک صنف ہے۔ اس لیے اس میں گہری ڈرامائیت پیدا کرتے ہیں اور واقعات، ایک خاص ترتیب سے پیش کرتے ہیں۔ چارلس ہٹن (Charles Hutton) نے بھی ریڈیو ڈراما روپ میں ڈرامائیت کو خاص اہمیت دی ہے بقول ان کے:-

"کہانیوں کے ریڈیو ڈرامے کی کامیابی کے لیے کہا جا سکتا ہے کہ کہانی کی پوری فضا کو ابھارنا اور اس میں ڈرامائیت پیدا کرنا ضروری ہے"[۵۱]

کہانیوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں ڈرامائیت پیدا کرنے کے لیے ہٹن مشورہ دیتے ہیں کہ روپ کار کو چاہیے کہ وہ اصلی تخلیق کو اپنے طور پر لکھے اور اس کی تحریر کو مصنف کی تحریر کے برابر ہونا نہیں چاہیے ہٹن نے ریڈیو ڈراما روپ کے لیے جو طریقہ کار تجویز کیا ہے اس کی اہمیت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا مگر مصنف اور روپ کار کی تحریر کے متعلق ان کے خیالات میکانکی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں۔ کہانیوں اور روپ کاروں کے مطابق اصول اور قوانین بدلتے ہیں ''اس لیے تمام کہانیوں اور روپ کاروں کے لیے کوئی ایک جامد اصول مقرر نہیں کیا جا سکتا ...

پریم چند کی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی" کے ریڈیو ڈراما روپ میں ہیمانگنی رانا ڈے نے مناظر کی ترتیب سے ڈرامائیت پیدا کی ہے۔ اس ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار نے کہانی کار کے بیان (Narration) اور تبصروں کو ڈرامائی ضرورت کے مطابق استعمال کیا ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ کے پہلے منظر میں لال بہاری اور آنندی میں تو، تو، میں میں ہوتی ہے اور لال بہاری اپنی بھاوج کے کھڑاؤں مارتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ دوسرے منظر میں سری کنٹھ اپنے گھر آتا ہے اور اس کا بھائی (لال بہاری) اور باپ اسے گمراہ کرتے ہیں اور اصلی واقعہ پر پردہ ڈالتے ہیں۔

---

[۵۱] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھا ناتھ کمار صفحہ ۱۰۷

تیسرے منظر میں آنندی اپنے شوہر (سری کنٹھ) کو اصل حقیقت سے آگاہ کرتی ہے۔ چوتھے منظر میں سری کنٹھ اپنے والد سے فیصلہ کرتا ہے اور گھر چھوڑنے کی دھمکی دیتا ہے۔ پانچویں منظر میں لال بہاری خود کلامی کے ذریعہ اپنے کیے پر پچھتاتا ہے۔ اپنے بھائی اور بھاوج کی محبت یاد کرتا ہے۔ اس کی خود کلامی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مقصد بھاوج کو مارنا نہ تھا وہ ہمت کرکے بھاوج کے پاس جاتا ہے۔ چھٹے منظر میں لال بہاری آنندی سے معافی مانگتا ہے اور رخصت ہوتا ہے۔ آنندی اپنے شوہر سے درخواست کرتی ہے کہ وہ لال بہاری کو جانے سے روک لے اور آخر کار دونوں بھائی پھر مل جاتے ہیں۔

اس ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار نے اپنی طرف سے کچھ اضافہ نہیں کیا اور اصل تخلیق کے غیر ضروری حصے جیسے بینی مادھو سنگھ اور بھوپ سنگھ کے خاندان کے بہت سے واقعات ریڈیو ڈراما روپ میں شامل نہیں کیے۔ اس کے علاوہ دوسرے کردار جو بینی مادھو سنگھ کے گھریلو جھگڑے سے خوش ہوتے ہیں وہ ریڈیو ڈراما روپ میں موجود نہیں ہیں۔ بالی چوپڑہ نے بھی "عیدگاہ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں مناظر کی ترتیب سے ہی ڈرامائیت پیدا کی ہے اور مکالموں کے دروبست سے ڈرامائی عمل کو ابھارا ہے اس لیے روپ کار اور مصنف کی تحریر کے بارے میں ہٹن کے خیالات مناسب نہیں ہیں اور کہانی اور روپ کار کے ساتھ ساتھ تحریر اور تکنیک بدلتی رہتی ہے۔ سدھا ناتھ کمار نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ

> "ہٹن کے دلائل بڑی حد تک ٹھیک ہیں۔ لیکن وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ کسی ریڈیو روپ میں کہانی کے خالق اور اس کے روپ کار کی تخلیقات کس مقدار میں ہوں گی اور کہانی کے مطابق یہ اصول بدلتا رہتا ہے۔"[1]

"عیدگاہ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار کی تحریر کم سے کم ہے

---

[1] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھا ناتھ کمار۔ صفحہ ۱۷

تو "گرم کوٹ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار[۱] کی تحریر اصل کہانی سے کہیں زیادہ ہے۔ روپ کار کا پہلا فرض تو یہی ہے کہ وہ اصل تخلیق کی انفرادیت کو برقرار رکھے اور دوسرا فرض یہ ہے کہ ریڈیو ڈراما روپ میں اصل تخلیق اعلا ڈرامائی تاثر کے ساتھ پیش ہو۔ روپ کار اس مقصد کے تحت کہانی کے بیان، واقعات کردار اور مکالموں کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ نئی تخلیق ایک ڈرامائی صنف کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے اور اس میں اصل تخلیق کا حسن بھی برقرار رہتا ہے۔

کچھ کہانیاں حال سے ماضی کی طرف لوٹتی ہیں۔ ان کے ریڈیو ڈراما روپ میں فلیش بیک کے ذریعہ پچھلے واقعات پیش کر دیے جاتے ہیں۔ کچھ کہانیوں میں افسانہ نگار کہانی کے عمل سے باہر رہ کر گزرے واقعات بیان کرتا ہے اور کرداروں کے قلب کی حالت پیش کرتا ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں افسانہ نگار کے بیان اور تبصرے کو راوی کے ذریعہ پیش کر سکتے ہیں مگر اس کا بہتر طریقہ یہ ہے کہ کرداروں کی گفتگو سے دور ماضی پر روشنی پڑے۔ "بڑے گھر کی بیٹی" کی کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے۔

"بینی مادھو سنگھ موضع گوری پور کے زمیندار اور نمبردار تھے ان کے بزرگ کسی زمانے میں بڑے صاحب ثروت تھے۔ پختہ تالاب اور مندر انھیں کی یادگار تھی۔ کہتے ہیں کہ اس دروازہ پر ہاتھی جھومتا تھا۔ اس ہاتھی کا موجودہ نعم البدل ایک بھینس تھی۔"[۲]

پریم چند نے آنندی کے سسرال کی ماضی کی امارت اور موجودہ خستہ حالی کا نقشہ کھینچا اور اس کے مائکہ کی امارت کا حال بھی بیان کیا اور لکھا کہ "آنندی دیوی اپنے نئے گھر آئیں تو یہاں کا رنگ ڈھنگ کچھ اور ہی دیکھا...... آنندی

۱۔ گرم کوٹ۔ راجیندر سنگھ بیدی۔ ڈرامے کا قومی پروگرام ۱۸ر جنوری ۱۹۶۸ء

۲۔ بڑے گھر کی بیٹی۔ پریم پچیسی حصہ اول۔ پریم چند صفحہ ۵۵۔ ۵۷۔ ۵۸

نے تھوڑے ہی دنوں میں ان تبدیلیوں سے اپنے تئیں اس قدر مانوس بنا لیا گویا اس نے تکلفات کبھی دیکھے ہی نہیں ہے[۱] اس کہانی کے ریڈیو ڈراما روپ میں روپ کار نے ایک مہری کردار کا اضافہ کیا اور آنندی اور مہری کے مکالموں سے بینی مادھو سنگھ اور بھوپ سنگھ کی اقتصادی حالت معلوم ہوتی ہے۔ مہری بینی مادھو سنگھ کے گھرانے کی تعریف کرتی ہے تو آنندی کہتی ہے:۔

"سن چکی ہوں، سن چکی ہوں۔ اس گھر کی کیرتی بہت بار سن چکی ہوں جہاں ہاتھی تھا وہاں اب بوڑھی بھینس ہے۔ یہ آنکھ سے بھی دیکھ چکی ہوں"[۲]

جب مہری آنندی کے گھرانے کی تعریف کرتی ہے تو وہ کہتی ہے:۔

"ہاں ہاں بھگوان کا دیا سب کچھ ہے لیکن میرے کس کام کا میرے لیے تو اب جو کچھ ہے بس یہی ہے"[۳]

کچھ کہانیوں میں مکالموں کی کثرت ہوتی ہے تو کچھ میں صرف افسانہ نگار کا بیان اور کچھ کہانیوں میں بہت تھوڑے مکالمے ہوتے ہیں۔ چونکہ کہانیوں کے مکالمے پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اس لیے ان میں ادائیگی اور اختصار کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ اس لیے ریڈیو ڈراما روپ میں ان کو ان کی اصلی حالت میں شامل نہیں کرتے اور انھیں ڈرامائی ضرورت کے مطابق تبدیل کر دیتے ہیں۔ "عیدگاہ" میں آمنہ کہتی ہے۔

"یہ دست پناہ کہاں تھا بٹیا"

"میں نے مول لیا ہے تین پیسہ میں"

---

[۱] بڑے گھر کی بیٹی۔ پریم پچیسی حصہ اول۔ پریم چند صفحہ ۵۵۔ ۵۷۔ ۵۸

[۲] بڑے گھر کی بیٹی۔ ہیمانگی رانا ڈے۔ پریم چند کی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی" کا ریڈیو ڈراما روپ

[۳] بڑے گھر کی بیٹی۔ ہیمانگی رانا ڈے۔ پریم چند کی کہانی "بڑے گھر کی بیٹی کا ریڈیو روپ"

"یہ کیا بے سمجھ لڑکا ہے کہ دوپہر ہوگئی نہ کچھ کھایا نہ پیا لایا کیا یہ دست پناہ سارے میلے میں تجھے اور کوئی چیز ہی نہ ملی"

"تمھاری انگلیاں توے سے جل جاتی تھیں کہ نہیں!"[۱]

"عید گاہ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں یہ گفتگو اس طرح سے تبدیل ہو جاتی ہے۔

"ارے یہ چمٹا تو نے کہاں سے لیا ؟"

"خریدا ہے امّی"

"خریدا ہے ؟"

"ہاں امی تین پیسہ میں"

"تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ تم نے کچھ نہیں کھایا۔ میرے بچے۔ میرے لال میرے حامد تم بھوکے کیوں رہے۔ اگر بھوک سے دل کو کچھ ہو گیا ہوتا تو بھلا یہ تیرے کس کام آنے گا۔"

"میرے کام نہیں آئے گا مگر آپ کے کام تو آئے گا امیّ۔ آپ جب کھانا پکاتی ہیں بغیر چمٹے کے آپ کے ہاتھ جل جاتے ہیں۔ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا"

"میرے لال۔ تمھیں میرا اس قدر خیال ہے۔ میرے لال۔ میرے بچے"[۲]

کچھ کہانیوں میں ڈرامائی عناصر تو موجود ہوتے ہیں مگر ان کا آغاز بہت سست اور غیر ڈرامائی ہوتا ہے۔ ایسی کہانیوں کے ریڈیو ڈراما روپ اس جگہ سے شروع کرتے ہیں جہاں سے سامع اصل قصے، کش مکش اور کرداروں سے واقف ہو جاتے اور اس میں ڈرامائیت بھی موجود ہو۔ ہیا نجنی راناڈے نے "بڑے گھر کی بیٹی" کی ابتدا۔ افسانے کے دوسرے حصے سے کی ہے۔ جب لال بہاری سنگھ

---

[۱] دودھ کی قیمت - پریم چند۔

[۲] عید گاہ - بالی چوپڑا - پریم چند کی کہانی "عید گاہ" کا ریڈیو روپ آل انڈیا ریڈیو بھوپال سے ۲۰ جنوری ۱۹۶۷ء کو نشر ہوا۔

دو مرغابیاں لیے ہوئے آتے ہیں۔ اور انھوں نے پچھلے حصّے کے واقعات مختصر طور پر کرداروں کے مکالموں سے بیان کر دیے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے "گرم کوٹ" کے ریڈیو ڈراما روپ میں کہانی کا ابتدائی حصہ جس میں گردھاری معراج الدین ٹیلر کی دکان کے سوٹوں اور سنتا سنگھ اور یزدانی کے کوٹوں کے نفیس واسٹڈ کا ذکر ہے[اھ] ریڈیو ڈراما روپ میں شامل نہیں ہے اور اس کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے۔ جب گردھاری کی بیوی گیلی لکڑیوں سے الجھ رہی ہے۔ اس طرح روپ کار کہانی کے ریڈیو ڈراما روپ میں شروع سے آخر تک حیرت واستعجاب اور تحیر وتجسس کی فضا پیدا کرتا ہے اور ڈرامائیت پیدا کرتا ہے۔

ناول کا ریڈیو ڈراما روپ

ڈراما اور ناول کے ترکیبی عناصر جیسے پلاٹ، کردار، مکالمے ماحول اور منظر وغیرہ یکساں ہیں مگر ڈراما اسٹیج کا پابند ہے تو ناول نگار اس قید وبند سے آزاد۔ اسی فرق سے دونوں اصناف میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ اور ان کی تکنیک اور تعمیر کے نقشے الگ الگ تیار کیے گئے۔ ناول پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اس لیے ناول نگار اپنی بساط پھیلا کر بچھا سکتا ہے۔ اس میں زندگی کا تنوع اور پیچیدگیاں پیش ہوتی ہیں۔ کرداروں کا ارتقا ہوتا ہے۔ پلاٹ سادہ اور مخلوط ہوتے ہیں۔ ناول نگار افسانہ نگار کی طرح بیانیہ، سوانحی یا مکتوباتی طریقے سے قصہ بیان کرتا ہے۔ کہانیوں اور ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ کے طریقہ کار میں کافی مماثلت ہے مگر ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں کچھ نئے مسائل بھی سامنے آتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ نے دونوں کے اصولوں کی یکسانیت کا اعتراف کرتے ہوئے کچھ نئے مسائل کی بھی نشان دہی کی ہے۔

[اھ] گرم کوٹ۔ راجیندر سنگھ بیدی۔ صفحہ ۹۷

[۵ھ] گرم کوٹ۔ راجیندر سنگھ بیدی۔ ریڈیو ڈرامہ روپ کا قومی پروگرام ۱۸ جنوری ۱۹۶۸ء

"ویسے تو ناول اور افسانہ کے روپ کے فن میں کوئی فرق نہیں لیکن
کیوں کہ مسائل نئے ہیں اس لیے اس تکنیک کا نئی شکل سے استعمال
ضروری ہے"[۵۱]

سدھنا کمار نے ناول اور افسانہ کے ریڈیو ڈراما روپ کی یکسانیت کا اقرار کرتے ہوئے نئے مسائل کا ذکر بھی کیا ہے بقول ان کے "کہانیوں کے ریڈیو روپ کے لیے جو باتیں سچ ہیں وہی ناولوں کے ریڈیو روپ کے لیے بھی ٹھیک ہیں۔ دونوں میں صرف ایک فرق ہے۔ ان میں واقعات اور کردار بہت زیادہ ہوتے ہیں اور تیس اور ساٹھ منٹ کے لیے ان کا روپ تیار کرنا بہت مشکل ہوتا ہے"[۵۲] دراصل ناول کا پھیلاؤ اور ناول نگار کی آزادی ناول کے فن اور اس کے ترکیبی عناصر پر اثر انداز ہوتی ہے اس لیے صرف واقعات اور کردار ہی نہیں اور دوسرے بہت سے مسائل سامنے آتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما روپ کی تیاری میں سب سے پہلے ناول کی موزونیت پر توجہ دی جاتی ہے اور مناسب ناول کے انتخاب کے بعد اس کے محرک، جذبہ، مقصد اور دل چسپی کے محور تلاش کر لیتے ہیں۔ ناول کے ریڈیو ڈراما روپ کے لیے پہلے ایک خاکہ تیار کرتے ہیں اور اس میں پلاٹ کے اہم عناصر کو منتخب کر لیتے ہیں۔ ثانوی اہمیت اور غیر ضروری عناصر کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس طرح ضروری مواد حاصل کرنے کے بعد روپ کار اس مواد کو مناظر کی مناسبت سے خاکہ میں ظاہر کرتا ہے۔ اس میں واقعات کا بہاؤ، کرداروں کے عمل، آغاز، درمیان، نقطۂ عروج اور اختتام وغیرہ صاف طور سے ظاہر ہوتے ہیں۔ خاکے کی تیاری اور تجزیے سے روپ کار کو اپنی کامیابی اور ناکامیابی کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

مناظر کی ترتیب میں روپ کار ناول نگار کی تکنیک کی پابندی کر سکتا ہے چرنجیت نے "تیاگ پتر" میں ناول نگاری کی تکنیک کی پیروی کی ہے اور ریڈیو

---

۵۱ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۰

۵۲ ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھنا کمار۔ صفحہ ۱۱۶

روپ میں فلیش بیک کے ذریعے قصہ بیان ہوتا ہے۔ چارلس ڈکنس کا ناول "ڈیوڈ کاپرفیلڈ" میں سوانحی تکنیک اختیار کی گئی ہے اور ناول کا ہیرو ڈیوڈ اپنی زندگی کے واقعات بیان کرتا ہے۔ مگر ہریش دکشت نے اس ناول کے ریڈیو ڈرامار روپ میں ڈرامے کی تکنیک اختیار کی ہے اور واقعات حال سے مستقبل کی طرف بڑھتے ہیں۔

عام طور سے ناولوں میں گہری ڈرامائیت مفقود ہوتی ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما روپ کا آغاز اس مقام سے ہوتا ہے جہاں سے گہری دلچسپی پیدا ہو سکتی ہے۔ ڈیوڈ کاپرفیلڈ کے ریڈیو ڈراما روپ کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب بٹی ڈاکٹر سے نومولود بچے کے بارے میں دریافت کرتی ہے اور یہ معلوم ہونے پر کہ لڑکا پیدا ہوا ہے فوراً چلی جاتی ہے اور ڈاکٹر کو حیرت و استعجاب میں چھوڑ جاتی ہے۔ ناول کے مکالموں کو کہانی کے مکالموں کی طرح ریڈیو ڈرامائی اسلوب میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ بہت سے واقعات اور کرداروں میں سے کم مگر اہم واقعات اور کردار سے ہی ریڈیو ڈراما روپ تیار کرتے ہیں۔ طویل اور پھیلے ہوئے واقعات مناظر کے تواتر اور مونتاژ وغیرہ کے ذریعے مختصر وقت میں اختصار کے ساتھ موثر طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ سدھناتھ کمار نے فیلکس فلیٹن کے ایک بیان کا سہارا لے کر تحریر کیا ہے کہ چار پانچ سو صفحات کے ناولوں کو پینتالیس منٹ کے ریڈیو ڈراما روپ میں منتقل کرنا مصنف کی تخلیق پر بڑا ظلم ہے[1] مگر سچ تو یہ ہے کہ ایک اچھا روپ کار مختصر وقت میں ناول کی روح اور اس کے انفرادی اثر کو بہتر طریقہ سے پیش کر سکتا ہے۔ روپ کار ان تمام عناصر کو ایک طرف کر دیتا ہے جو آرائش یا سہارے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور صرف اہم واقعات اور کرداروں سے ہی قصے کی تعمیر کرتا ہے اور جب ریڈیو ڈراما روپ نشر ہوتا ہے تو سامع اس سے وہی لذت حاصل کرتا ہے جو ناول کے مطالعہ کے وقت حاصل ہوتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے سامع کے تقاضوں اور ریڈیو ڈراما روپ کی خوبیوں پر بہتر اظہارِ خیال کیا ہے وہ لکھتے ہیں کہ ریڈیو سنتے وقت سامع اصل ناول

---

[1] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھناتھ کمار۔ صفحہ ۱۱۶

کو اپنے سامنے نہیں رکھتا ہے اور ریڈیو روپ کی بنیاد، تکنیک اور اسلوب سے غرض نہیں رکھتا ہے وہ روپ کار سے ایک دل چسپ گٹھی ہوئی اور پُراثر ڈرامائی تخلیق کی امید رکھتا ہے اور ریڈیو ڈراما روپ میں ایک عضویاتی وحدت (organic whole) اور آغاز، درمیان اور انجام میں مناسب تقسیم چاہتا ہے۔[۵]

طویل ناولوں کے ریڈیو ڈراما روپ میں بہت سے واقعات اور کرداروں کی جگہ صرف ان اہم واقعات اور کرداروں کو منتخب کر لیا جاتا ہے جو اصل قصے کے بیان میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس منتخب مواد کی پیش کش میں اس بات کا ضرور خیال رکھا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈراما روپ کا کوئی پہلو تشنہ اور نامکمل نہ ہو اور اس کا پلاٹ مکمل اور متناسب ہو۔

ڈراموں، ناولوں اور کہانیوں کے ریڈیو ڈرامائی نشریوں کے تجزیے معلوم ہوتا ہے کہ روپ کاروں نے اصل تخلیقات کے ماحول، پس منظر، کردار، واقعات اور تہذیب و معاشرت میں تبدیلیاں کی ہیں۔ "شہسوار" میں آئرلینڈ کے ایک جزیرے کے منظر کی جگہ دریائے سندھ کے کنارے دریاخاں کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں مسیحی تصورات کی جگہ اسلامی تصورات پیش کیے گئے ہیں۔ "بڑے گھر کی بیٹی" میں "سہری" اور "عیدگاہ" میں ناصر کے کرداروں کا اضافہ ہوا ہے تو "شہسوار" اور "شائیلاک" میں کم کردار پیش ہوئے ہیں۔ اسی طرح واقعات، مکالموں اور بیانوں (Narrations) میں بھی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب کہ ریڈیو ڈراما روپ کو ایک تصویری عمل، جس میں اصل تخلیق کی ہو بہو تصویر پیش ہوتی ہے، کہا گیا ہے اور اس میں اصل تخلیق کی پابندی ناگزیر ہے تو اس ترمیم و اضافہ کی کیا اہمیت

---

[۵] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۵

ہے اور اس سے ریڈیو ڈراما روپ کی قدر و قیمت پر کیا اثر پڑتا ہے ؟

اصل تخلیق میں واقعات، حادثات اور کرداروں کو پوری تفصیل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ روپ کار اس تخلیق کو ایک نئی ہیئت اور نئے فن کے تحت پیش کرتا ہے اور ریڈیو ڈراما روپ میں مختصر طریقے پر قصہ بیان کرتا ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ کے تخلیقی عمل میں وہ غیر ضروری حصوں کو نظر انداز کرتا ہے تو کچھ اہم حصوں کو چھوڑنے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ مجموعی تاثر کے لیے مناظر اور واقعات کی ترتیب میں تبدیلی کرتا ہے۔ اس طرح روپ کار ضروری تبدیلیوں سے اصل تخلیق کے حسن کو اور نکھارتا ہے اور اس کے جذب و اثر میں اضافہ کرتا ہے۔ اس لیے روپ کار کو ترمیم و اضافے کی اس وقت تک اجازت ہے، جب تک وہ اصل تخلیق کی بنیادی حدود میں رہتا ہے اور اس کی انفرادیت اور حسن کو برقرار رکھتا ہے۔ مثلاً "شہسوار" میں ماحول منظر اور تہذیب و معاشرت کی تبدیلی کے باوجود اصل تخلیق کے فضا قائم کی گئی ہے اور "بڑے گھر کی بیٹی" میں طویل بیانات اور تبصروں کے حذف کرنے اور کردار کے اضافہ کرنے کے باوجود اصل تخلیق کی انفرادیت باقی رہی ہے۔ اس لیے روپ کاروں کی یہ کاوشیں اس صنف کے درجے اور معیار سے نہیں گرتیں۔ بالی چوپڑا نے "عید گاہ" میں ناصر کے کردار کا اضافہ کیا ہے اور حامد کی دادی کے کردار کو اس کی نانی کے کردار میں تبدیل کر دیا ہے۔ بالی چوپڑہ کی ان تبدیلیوں کو ریڈیو ڈراما روپ کا عیب تو نہیں کہہ سکتے، مگر ان تبدیلیوں کو ناگزیر بھی نہیں کہا سکتا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ روپ کار سے اصل تخلیق کے مطالعے اور اس کے ریڈیو ڈراما روپ میں بھول ہو گئی ہے بہتر یہی ہے کہ تبدیلیاں اس وقت ہی کی جائیں جب ان کے بغیر کام نہ چلتا ہو۔ بالی چوپڑہ کے لیے ضروری مواد اصل تخلیق میں موجود تھا اور ریڈیو ڈراما روپ کے لیے کافی تھا۔ روپ کار جب اصل تخلیق کی حدود سے تجاوز کرتا ہے اور اپنی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتا ہے تو اس کے ریڈیو ڈراما روپ میں اصل

تخلیق سے کم مماثلت اور مشابہت رہ جاتی ہے اور اس کی تخلیق ریڈیو ڈراما روپ کی صنف کے درجے سے گر جاتی ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما روپ میں جہاں اصل تخلیق کا مکمل اتباع ضروری نہیں وہاں اس سے مکمل انحراف اور فرار مستحسن نہیں ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ ریڈیو ڈرامے کی ایک ترقی یافتہ صنف ہے اور اس کے ذریعے ملکی اور غیر ملکی اعلا فن پارے کروڑوں سامعین تک پہنچتے ہیں اور ان کو زندگی اور فن و ادب کا شعور دیتے ہیں۔ سال گرہوں اور برسیوں کے پروگرام میں ریڈیو ڈراما روپ سے اصل کارناموں پر روشنی پڑتی ہے اور ان کی قدر و قیمت واضح ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ

مونوڈراما اور بھان

جب ارسطو نے اپنی "بوطیقا" (Poetics) میں المیہ، طربیہ، رزمیہ اور بھجن پر روشنی ڈالی اس وقت ڈرامائی مونولاگ نے ایک ڈرامائی صنف کی حیثیت حاصل نہیں کی تھی۔ یونانی ڈراما صحیح معنوں میں مونوڈراما (Monodrama) تھا جس میں صرف ایک عمل (Action) کو ہی پیش کیا جاتا تھا اور اس پیش کش میں ایک سے زیادہ کردار حصہ لیتے تھے۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک صنف ایسی بھی تھی جس میں ایک ایکٹ ہوتا اور ایک ہی کردار کے ذریعے یہ ڈراما پیش ہوتا تھا۔ صفدر آہ اس کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "بھانڑ ایک ایکٹ کا ایک کرداری ڈراما جس میں ایک ہی کردار مختلف کرداروں کے واقعات پیش کرتا ہے۔ وہ کبھی غیب کی کسی شخصیت سے بھی سوال کرتا ہے اور پھر اس کا جواب بھی خود ہی دیتا ہے۔ یہ ایک کردار ڈرامے کے اچھے بُرے سب ہی کردار ادا کرتا ہے"[1] سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد اس کی کئی اصناف عوامی ڈرامے کی شکل میں زندہ رہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے عوامی ڈرامے کی ایک صنف "بھانڑ" کے متعلق لکھا کہ :۔

"اس میں ایک ہی کردار ہوتا ہے جو محبت لڑائی، دغابازی، فریب اور ایسے ہی موضوعات پر کوئی قصہ سناتا تھا۔ دوسرا کردار محض خیالی

---

[1] ہندوستانی ڈراما۔ صفدر آہ۔ صفحہ ۳۹

ہوتا تھا جس سے یہ سوال و جواب کرتا رہتا تھا۔"[۵۱]

سنسکرت ڈرامے اور عوامی ڈرامے کی یہ صنف ایک سوتر دھار کے ذریعے پیش ہوتی تھی اور سوتر دھار مختلف واقعات کے بیان میں ڈرامائی انداز اختیار کرتا اور کبھی کبھی خود پر بھی تاثرات قائم کرتا تھا۔ اس صنف سے ملتی جلتی ڈرامے کی ایک پست قسم بھانڈ کے ذریعے پیش ہوتی تھی۔ بھانڈ نہایت سطحی انداز میں مختلف لوگوں کی نقلیں اتارتا تھا۔ ہمارے دور میں کچھ سنجیدہ فن کاروں نے اس طرز کو بہتر طریقہ سے پیش کیا ہے اور اسے وینٹری لوکزم (Ventriloquism) کہتے ہیں۔

انگلستان میں ایلزبتھ کے زمانے میں رومانی ڈراما نگاروں نے خود کلامی (Soliloquy) کو ڈراموں میں فنی طور سے برتا۔ انیسویں صدی میں ڈرامائی مونولاگ (Dramatic Monologue) نے ڈرامے کی صنف کی حیثیت سے ترقی کی اور رابرٹ براؤننگ (Robert Browning) نے اس ڈرامائی صنف کے سرمایہ میں قابل قدر اضافہ کیا۔

جب کبھی ڈرامے کی مختلف اصناف کا جائزہ لیا گیا تو عام طور سے ناقدین نے ڈرامے کی مختلف اصناف جیسے المیہ، طربیہ، الم طربیہ، میلوڈراما، فارس، برلسک ڈریم کے ہی صنفی تقاضوں کو واضح کیا۔ اس کے علاوہ کلاسیکی، جدید کلاسیکی، رومانی اور گھریلو ڈرامے پر بھی روشنی ڈالی گئی، ہماری ڈرامائی تنقید میں یونانی اور مغربی ڈرامائی اصناف کے مقابلے میں سنسکرت ڈرامے کی اصناف پر بہت کم لکھا گیا مگر جو کچھ لکھا گیا وہ ڈرامائی مونولاگ پر لکھے گئے مواد سے بہت زیادہ تھا، چنانچہ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامائی مونولاگ کی ہیئت اور صنفی تصور سے بہت کم لوگوں کو واقفیت ہوئی اور ڈرامائی مونولاگ کا غلط تصور عام ہوگیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے سنسکرت ڈرامے کی صنف "بھان" (جسے صفدر آہ نے "بھانڑ" اور ڈاکٹر خلیق انجم نے

---

[۵۱] ہندو پاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر۔ ڈاکٹر خلیق انجم۔ نئی قدریں ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۷

"مجلنٹر" کہا تھا) کو ہی مونولاگ کہا ہے۔ بقول ان کے:۔

"انگریزی میں اس قسم کے ڈرامے کو مونولاگ کہتے ہیں۔ اس میں ایک کردار اپنی زبان اور اداکاری سے کوئی ایسا واقعہ پیش کرتا ہے جس میں محبت اور رقابت یا سازش، لڑائی اور مکاری کے واقعات اور جذبات دکھائے جاتے ہیں۔ یہ صرف ایک ایکٹ پر مشتمل ہوتا ہے۔"[۱]

بلاشبہ ڈرامائی مونولاگ ایک ایکٹ پر مشتمل ہوتا ہے اور کچھ ڈرامائی مونولاگ میں صرف ایک کردار رہے مگر یہ ضروری نہیں ہے کہ اس میں صرف ایک ہی کردار ہو ڈرامائی مونولاگ میں ایک سے زیادہ کردار ہو سکتے ہیں اور ایسے ڈرامائی مونولاگ لکھے گئے ہیں جن میں بہت سے کردار ہیں۔ "بھان" میں کردار اپنی زبان اور اداکاری سے واقعات اور جذبات بیان کرتا ہے جبکہ ڈرامائی مونولاگ میں مقرر اپنی ذہنی کیفیت اور کش مکش کا اظہار کرتا ہے جو پل پل بدلتی ہے اور کتنے ہی رنگ اختیار کرتی ہے۔

ڈرامائی مونولاگ کی تعریف

مختلف ناقدین نے ڈرامائی مونولاگ کی تعریف مختلف طریقے سے بیان کی ہے۔ چنانچہ کارل بکین (Carl Becson) اور آرتھر گانز (Arthur Ganz) نے ایک آدمی کی طویل تقریر کو مونولاگ کہا ہے[۲]۔ ہریش چندر کھنہ نے خودکلامی کو مونولاگ کی بنیاد کہا اور ان کے نزدیک "مونولاگ دل کے غیر معمولی جذبات کو ظاہر کرنے کا بہترین ذریعۂ اظہار ہے"[۳]۔ کارل بکین

۱۔ اُردو ڈراما۔ ڈاکٹر قمر رئیس۔ صفحہ ۲۲

۲۔ A Readers Guide to literary terms by carl Becson and Arthur Ganz p. 135

۳۔ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۲۸

اور آر تھر گا نز کی ڈرامائی مونولاگ کی تعریف سے اس صنف کے خدو خال واضح اور روشن نہیں ہوتے۔ یوں تو ینگ (young) نے بھی مونولاگ کو طویل خود کلامی کی ایک قسم کہا ہے مگر ان کے خیالات سے اس صنف پر مزید روشنی پڑتی ہے۔ بقول ینگ :-

"یہ (ڈرامائی مونولاگ) ایک قسم کی طویل خود کلامی ہے اور اس میں ڈرامائی مقرر کی نظر کے سامنے کا ماحول، منظر اور تماشائی کا احساس ملتا ہے۔ اس میں بادبحث، تجسس اور تعلق کو بھی شامل کیا جاتا ہے مونولاگ میں کردار کی شخصیت کی ان تہہ داریوں کو بے نقاب کیا جاتا ہے جو عادات و اطوار کی پیدا کردہ ہیں اور مونولاگ میں کردار خود کو بے نقاب کرنے سے پرہیز نہیں کرتا۔ وہ غیر شعوری طور پر یہ کوشش بھی نہیں کرتا کہ اپنی شخصیت پر پردے ڈالے۔ اس بے خبری سے شخصیت کے اظہار کے دھارے کو تقویت ملتی ہے اور مونولاگ میں اس جذبے کو بھی شامل کر دیتی ہے جو اصل جذبے کے اظہار میں معاون ثابت ہوتا ہے۔" [۱]

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈرامائی مونولاگ کی بنیاد خود کلامی پر رکھی گئی ہے اور بہت سے ڈرامائی مونولاگ خود کلامی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں مگر خود کلامی ڈرامائی مونولاگ کی شکل میں ایک نئی صورت اختیار کرتی ہے۔ مونولاگ کے لغوی معنی "ڈرامے کا ایک شخصی سین" یا "یک شخصی سین" یا "یک شخصی ڈراما" ہے۔ اسے خود کلامی اور تنہا کلامی بھی کہتے ہیں۔ سولیلوکی (soliloquy) کے معنی بھی خود کلامی ہیں۔ ڈراموں میں خود کلامی کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے "اوتھیلو" میں ایاگو (Iago) اور وبیسٹر کے ڈرامے "دی ڈچز آف مالفی (The Dutchess of Malfi) میں بوسولا (Bosola)

---

[۱] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۴۱

اپنی صفائی پیش کرتے ہیں۔ شیکسپیئر کے ہی "ہنری چہارم" میں شہزادہ ہال (Prince Hall) اپنے عزائم کا اظہار کرتا ہے اور "ہملٹ" میں ہملٹ اپنی بے چین طبیعت اندیشوں اور ارادوں کے اظہار کے علاوہ خدا کی قدرت پر حیران ہوتا ہے اور موت اور زندگی کا تجزیہ کرتا ہے۔ "میکبتھ" میں لیڈی میکبتھ نامعلوم قوتوں سے مدد کی خواہاں ہوتی ہے۔ غرض خود کلامی میں فکر و فلسفہ، ارادہ اور منصوبہ، افسوس اور تاسف، تجزیہ اور مشاہدۂ نفس، دلیل اور دفاع کو پیش کیا گیا ہے۔

ڈرامے میں خود کلامی کے وقت دوسرے کردار اسٹیج پر موجود نہیں ہوتے۔ کانگریو (Congreve) نے خود کلامی کے وقت تماشائیوں کو نظر انداز کرنے پر زور دیا ہے۔ کانگریو اور بریڈلے (Bradley) تماشائیوں کو ذہن میں رکھنے کو خاص اہمیت نہیں دیتے ہیں۔ مگر ہڈسن کے نزدیک کردار تماشائیوں سے مخاطب ہو سکتا ہے اور ہلکے پھلکے فرانسیسی ڈراموں میں کردار خود کلامی کے وقت تماشائیوں سے مخاطب ہوتے تھے۔

ڈرامائی مونولاگ نے خود کلامی کے تمام موضوعات اور محسوسات کو اپنے دامن میں جگہ دی اور اس میں تصرفات بھی کیے۔ خود کلامی جب ڈرامائی خود کلامی کے قالب میں ڈھلتی ہے تو اس کے اختصار اور بکھراؤ میں ربط و تسلسل پیدا ہوتا ہے اور خود کلامی ایک مکمل کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کے ساتھ اس میں گہری ڈرامائیت آجاتی ہے۔ میکبتھ، ہملٹ، ہنری چہارم، ڈاکٹر فاسٹس یا ڈچز آف مالفی کی خود کلامیوں کو اگر ڈرامائی عمل سے الگ کر کے دیکھا جائے تو وہ اعلا تحریریں تو ہیں مگر ان میں گہری ڈرامائیت نہیں۔ ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے اور وہ اپنی صنفی حدود میں رہ کر فن کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے وہ ڈرامائی مونولاگ جو خود کلامی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں وہ بھی خود کلامی سے بہت مختلف ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ اور سامعین

اعلا ڈرامائی مونولاگ میں مقرر سامع کے سامنے اپنے جذبات

احساسات، خیالات اور ذہنی کیفیت بیان کرتا ہے۔ سامع کی موجودگی مقرر کی ڈرامائی تقریر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ سامع اگرچہ خاموش رہتا ہے مگر مقرر اس خاموش سامع کے تاثرات سے اس کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگاتا ہے اور اس کے بے نام سوالات کا بالواسطہ جواب دیتا ہے۔ براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ "میری پہلی بیوی" (My last Dutchess) میں فرارا (Ferrara) کے ڈیوک کی ڈرامائی تقریر کاونٹ کے قاصد کی موجودگی سے متاثر ہوتی ہے۔ ڈرامائی مونولاگ کے سامعین کی تعداد کم اور زیادہ ہو سکتی ہے۔ بشپ بلوگرام (Bishop Blougram) میں صحافی گگے ڈبس (Gigadibs) سامع ہے تو فرالپو لپی (Fra lippo lippi) میں بہت سے سامعین ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ کے سامعین صرف ایک جگہ جم کر بیٹھ نہیں جاتے۔ وہ حرکت کرتے ہیں چلتے پھرتے ہیں اور ڈرامائی مونولاگ کو حقیقت اور واقعیت عطا کرتے ہیں "اندریا سارتو" میں اندریا اور لکریزیا کھڑکی کے پاس بیٹھے نظر آتے ہیں اس کے بعد جب رات کا اندھیرا پھیلتا ہے تو دونوں گھر کے اندر آجاتے ہیں۔ جب لکریزیا کا عاشق گھر کے باہر سے سیٹی کا اشارہ دیتا ہے تو وہ اس سے ملنے چلی جاتی ہے "میری پہلی بیوی" میں قاصد بیٹھتا ہے اور ڈیوک کی بیوی کی تصویر دیکھتا ہے۔ پھر ڈیوک اور قاصد سیڑھیوں سے اترتے ہیں۔ نیپ ٹون (Neptune) کے مجسمہ کو دیکھتے ہیں۔ غرض ڈرامائی مونولاگ میں حرکت کی کمی نہیں مگر یہ حرکت ڈرامے کے مقابلہ میں کمتر درجہ کی ہوتی ہے اور کردار کی ذہنی کیفیت کے اظہار میں اس طرف توجہ کم جاتی ہے۔ کردار کی باطنی کش مکش سے ہی ڈرامائی مونولاگ کے عمل کا احساس ہوتا ہے۔

ڈرامائی مونولاگ میں پس پردہ کردار اپنا وجود رکھتے ہیں اور مونولاگ کے عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جب "اندریا سارتو" میں مانیسٹری (Monestery) کے گھنٹے کی آواز لکریزیا کے عاشق کا بلاوا ہے اور آخر میں گھر کے باہر

سے سیٹی کی آواز اس بلاوے کا اصرار ہے۔ آخر کار لکریزیا اپنے شوہر کو چھوڑ کر اپنے محبوب سے ملنے چلی جاتی ہے اور اندریا کے ذہنی کرب ماضی کی یاد اور جھلکیوں کے ذریعے صرف اندریا کی شخصیت ہی نہیں بلکہ اس کی پوری زندگی اور زندگی کے اہم واقعات سے واقفیت ہوتی ہے۔ اس طرح پورے ڈرامائی مونولاگ میں لکریزیا کے عاشق کی موجودگی محسوس کی جاتی ہے۔

ڈرامائی مونولاگ میں مقرر کے ماحول، منظر اور سامع کا بیان ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامائی تقریر میں امید و خوف، تحیر و تجسس، آرزو و تمنا، ماضی کی جھلک اور یادوں کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس میں کردار کی پل پل بدلتی ذہنی کیفیت ڈرامائی انداز سے محسوس ہوتی ہے۔ سامعین کی موجودگی سے ڈرامائی تقریر میں گفتگو بات چیت، راز و نیاز، شکوہ و شکایت، دلیل اور استدلال، مزاحمت اور مدافعت کے پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ ایلن بروکنگٹن (Allin Brokington) نے ڈرامائی مونولاگ میں سامعین کی موجودگی اور ڈرامائی تقریر میں گفتگو کے عنصر کے بارے میں لکھا ہے کہ :-

> "کچھ مونولاگ خود کلامی کی ہیئت میں ہیں مگر ان میں سے اکثر میں گفتگو کا انداز ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس میں سامعین موجود ہوتے ہیں اور ان کی موجودگی تقریر کو متاثر کرتی ہے اکثر سامعین کے سوالات کو بالواسطہ متعارف کیا جاتا ہے یا مقرر کے جوابات سے سامع کے سوالات کا اندازہ ہوتا ہے۔"[۱]

"اندریا سارٹو" اور "میری پہلی بیوی" میں اس قسم کے سوالات اور جوابات ملتے ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ اور اجزائے ترکیبی (پلاٹ، کردار، عمل، کشمکش اور تصادم)

ڈرامائی مونولاگ میں کردار کے مقابلے میں پلاٹ کو کوئی اہمیت حاصل نہیں

---

[۱] ریڈیو ناٹک ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۳۱

اس میں کردار کی لمحاتی حالت بیان ہوتی ہے اور اس کے ذریعے کردار کی مختلف خوبیوں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس لیے ڈرامائی مونولاگ پلاٹ سے زیادہ کردار کو اہمیت دیتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیچیز (David Diches) نے ڈرامے میں پلاٹ اور کردار کی اہمیت کے بارے میں لکھا ہے کہ :-

"ڈرامے میں کردار کی اہمیت ہے مگر اسی طرح جس طرح اور اجزاء کی براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ میں کردار خود اپنے آپ میں دل چسپ ہے۔ براؤننگ کردار کی نفسیاتی حالت پر توجہ کو مرکوز کرتا ہے۔ اسے کردار کے ذریعے عمل کو تقویت پہنچانے میں کوئی دلچسپی نہیں مگر وہ اس کردار میں دل چسپی لیتا ہے جو زندگی کے تئیں کوئی نظریہ رکھتا ہے اور تجربہ کی بنیاد پر کسی قسم کا ردعمل ظاہر کرتا ہے"[1]

ڈرامائی مونولاگ کے کرداروں کی یاد کے ساتھ ہی اس صورتِ حال کا اندازہ ہوتا ہے جس نے کردار کی مخصوص ذہنی کیفیت کو جنم دیا ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں کا سب سے کمزور پہلو پلاٹ ہے۔ اس کے ڈراموں کی عظمت اس کے کرداروں اور ان کے نفسیاتی تجزیے میں پوشیدہ ہے۔

ڈراموں میں خود کلامی کو عام طور سے اس وقت شامل کیا گیا ہے، جب ڈراما داخلی کش مکش اور تصادم کی داستان بن جاتا ہے۔ اس کے ذریعے کردار کی شخصیت پر مختلف پہلوؤں سے روشنی پڑتی ہے۔ ایسے مقامات پر ڈراما نگار کرداروں کو ایسی زبان عطا کرتا ہے جس کی مختلف سطحوں پر تشریح کی جا سکتی ہے۔ کردار ایسی سچائیاں بیان کرتے ہیں جن میں یہ آفاقیت ہوتی ہے اور ان میں قوموں اور نسلوں کے داغ و درد کا علاج ہوتا ہے۔ کرداروں کی یہی خوبی انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہے۔ ڈراما نگار، اداکار اور ہدایت کار خود کلامی کے وقت اپنی

---

[1] Critical Approach to literature by David Diches P. 28-29

بہترین تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں اور تماشائی محویت کے عالم میں
ایسے مناظر میں کھو جاتے ہیں۔ جب ڈرامے کے نقطۂ عروج کے پاس کردار خود کلامی
میں مصروف ہوتے ہیں تو اعلادرجے کی ڈرامائیت اور دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامائی
مونولاگ خود کلامی کی اسی سطح سے اپنا سفر شروع کرتا ہے اور اس میں شروع سے
آخر تک گہری ڈرامائیت جاری وساری رہتی ہے۔ ایک ڈرامانگار نقطۂ عروج کی
تعمیر بڑی محنت سے کرتا ہے اور ڈرامائی مونولاگ کا مصنف نقطۂ عروج سے
ہی اپنا تخلیقی عمل شروع کرتا ہے اور انجام تک اس فضا کو برقرار رکھتا ہے۔ براؤننگ
کے شہرۂ آفاق ڈرامائی مونولاگ اندریا سارتو (Andrea Del Sarto)
کے تجزیے سے اس حقیقت کا اظہار ہوگا۔

اندریا (۱۴۸۶-۱۵۳۱) پیدا تو ایک درزی کے گھر ہوا تھا مگر اس نے محنت
کی اور ایک اچھا مصور بن گیا۔ اس کی شہرت اس قدر بڑھی کہ فرانس کے بادشاہ
فرانسس اول نے اندریا کو اپنے دربار میں بلایا اور اس کی بڑی قدرو منزلت کی۔
اندریا نے فرانس کے دربار میں ایک سال گزارا۔ اسے یہاں بڑا سکون ملا
کیوں کہ یہاں اس کے فن کے قدرداں موجود تھے۔ مگر اندریا کی بیوی لکریزیا
دربار کے ماحول سے اکتا گئی اور اس نے اپنے وطن فلورینس (Florence)
لوٹ چلنے کی ضد کی۔ بادشاہ نے اندریا کو وطن جانے کی اجازت کے ساتھ
کچھ روپیہ بھی دیا تاکہ وہ دربار لوٹتے وقت بادشاہ کے لیے مصوری کے کچھ
نادر نمونے خرید لائے۔ لکریزیا نے اندریا کو دربار لوٹنے نہیں دیا اور اندریا
نے بادشاہ کے روپے کو مکان بنانے اور بیوی کو زیور دلانے میں خرچ کردیا
اندریا نے اپنے ضمیر کو فروخت کرکے اپنی بیوی کی محبت چاہی مگر اس کی بدنصیبی
یہ تھی کہ لکریزیا نے اس سے بے وفائی کی۔ اندریا کا نہ کوئی ساتھی تھا نہ غم گسار
بیوی کی محبت اسے مل نہ سکی اور وہ بادشاہ کے دربار سے لوٹ کر اپنے
قدردانوں سے بھی محروم ہوگیا۔ آخر کار نہایت عسرت کی حالت میں اندریا کا

پلیگ میں انتقال ہو گیا۔
براؤننگ نے اندریا کی حیات، فن اور محبت پر ڈرامائی مونو لاگ تحریر کیا جس میں اندریا اپنی بیوی سے مخاطب ہے۔ یوں تو اندریا کی حیات خود ایک المیہ تھی مگر براؤننگ نے جس انداز سے اندریا کو مونو لاگ میں پیش کیا ہے وہ گہرے ڈرامائی تاثر کا حامل ہے۔ براؤننگ نے مونولاگ کے عمل کے لیے ۱۵۲۵ء کی ایک خزاں آلود شام منتخب کی ہے فرانسس کے دربار سے لوٹے ہوئے سات سال گزر چکے ہیں۔ اندریا اس مکان میں رہتا ہے جو اس نے بادشاہ کی دولت سے ناجائز طور پر تعمیر کیا ہے اور جس کے در و دیوار دن رات اسے لعنت ملامت کرتے رہتے ہیں۔ اس کی اپنی بیوی جس کی محبت اور خوشی کے لیے اس نے بادشاہ سے بیوفائی کی؛ وہ اپنے عشاق کے لیے اندریا کو خاطر میں نہیں لاتی، اس کے فن سے بے توجہی برتتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی بیوی سے ملاقات کو ترستا ہے۔ اس خزاں آلود شام میں اندریا کی بیوی اپنے محبوب سے ملاقات کے لیے بے تاب ہے اور اس سے ملنے جانا چاہتی ہے۔ اندریا بھی اس وقت اپنی بیوی کی قربت چاہتا ہے اور اسے اپنی محبت اور بیوی کے عاشق کی بھلائی اور ضرورت کا واسطہ دے کر روکتا ہے۔ وہ کچھ دیر کے لیے ٹھہر جاتی ہے مگر جلد جانا چاہتی ہے۔ اندریا اور لکریزیا کی اس کش مکش سے مونولاگ کا آغاز ہوتا ہے اندریا اپنی بیوی سے کہتا ہے:-

> جھگڑا ختم کرو لکریزیا۔ مجھ سے بے اعتنائی نہ برتو صرف ایک بار اور میرے پاس بیٹھو پھر وہی ہو گا جو تم چاہو گی۔ میری طرف دیکھو، مگر ان آنکھوں میں محبت نہیں۔ یقین کرو میں تمھارے محبوب کے دوست کی تصویر ضرور بناؤں گا۔ اس کی من پسند۔ میں اسے مقررہ وقت میں تیار کر دوں گا۔ وہ جو بھی رقم دے گا اسے قبول کروں گا اور جب ہم دوبارہ ملیں گے تو میں اس رقم کو تمھارے

خوبصورت ہاتھ میں رکھ دوں گا ۔ کیا تم اس وقت میرے ہاتھوں
کو محبت سے تھاموگی ۔ میری جان میں کل ہی تصویر مکمل کرکے تمھارے
محبوب کے دوست کو خوش کر دوں گا ۔ میں اکثر تھک جاتا ہوں اس
سے بھی زیادہ جتنا تم سوچتی ہو ۔ میں نہیں سمجھتا کہ میری تھکی تھکی
آنکھیں تمھیں آزردہ کرتی ہیں ۔" (اندریا سارتو رابرٹ براوننگ)

مونولاگ کے آغاز سے ہی تماشائی کہانی کے اس موڑ پر پہنچ جاتے ہیں
جہاں اندریا کی بے بسی اسے اس درجہ مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی بیوی سے چند
لمحہ کی ملاقات کے لیے نہ صرف اس کی خوشامد کرتا ہے بلکہ اس کے محبوب کے
دوست کی آرزو پوری کرنے کا وعدہ کرتا ہے اور یہ بھی گوارا کرتا ہے کہ اس کی
بیوی اپنے عاشق سے ملاقات کرنے چلی جائے ۔ جیسے جیسے مونولاگ آگے بڑھتا
ہے اندریا کی شخصیت ، اس کا کرب ، اس کا فن ، اس کی محرومی اور تشنگی ایک
خاص ڈرامائی انداز سے ظاہر ہو کر دل و دماغ کو گھیر لیتی ہے ۔ بار بار خزاں
کا بیان ، اس کے چھوٹے چھوٹے دن اور طویل راتوں کا تذکرہ اندریا کے المیہ
کا احساس دلاتا ہے ۔ اندریا نے اپنے فن کی تکمیل کے لیے اپنی زندگی تج دی اور
ماں باپ کی خبر گیری نہیں کی ۔ اس نے رافیل جیسے عظیم مصور سے سبقت لے جانا
چاہی مگر بیوی کی بے وفائی نے اس کے خوابوں اور آرزوؤں کو بکھیر دیا ۔ اندریا اپنے
فن کی تکمیل نہ کر سکا ۔ فرانس کا دربار چھوڑ کر وہ اپنے قدردانوں سے محروم ہو گیا اور
بیوی کی محبت کھو کر وہ زندگی سے لڑنے کا حوصلہ بھی کھو بیٹھا ۔ ان واقعات کے
ڈرامائی بیان سے براؤننگ نے اس ڈرامائی مونولاگ میں المیہ کی عظمت پیدا
کی ہے ۔ لکریزیا اپنے محبوب سے ملنے کے لیے بے چین ہے اور اندریا اسے روکتا
ہے اور چاہت میں اپنی خواہشات اور احساسات کا بیان کرتا ہے اس طرح ڈرامائی
مونولاگ میں کشمکش شامل ہو جاتی ہے ۔ اندریا کی باطنی کشمکش ظاہر ہوتی ہے ۔
خوابوں اور حقیقتوں کا تضاد ظاہر ہوتا ہے ، تماشائی فیصلہ نہیں کر پاتے کہ لکریزیا

اپنے شوہر کی تمام باتوں کو سنے گی یا ادھوری داستان اور تصویر چھوڑ کر اپنے محبوب سے ملنے چلی جائے گی۔ اور جب لکریزیا کا محبوب مکان کے باہر سے سیٹی بجاتا ہے اور اندریا اسے اپنے محبوب سے ملاقات کرنے کی اجازت دیتا ہے اور لکریزیا چلی جاتی ہے تو بھی ہم چاہتے ہیں کہ لکریزیا ابھی نہ گئی ہوتی ـــ اندریا یوں ہی بولتا رہتا اور یہ ڈرامائی فضا برقرار رہتی۔

براؤننگ نے اس طویل مونولاگ کو مختلف طریقوں سے جاذب، پُرکشش اور پُراثر بنایا ہے۔ مونولاگ کی سٹینگ میں خزاں سے مصور کی تنہائی، تیرگی، اور افسردگی کو اور گہرا کیا ہے۔ فن مصوری اور اندریا کے فن اور رنگ کے بیان سے مونولاگ میں حقیقی فضا پیدا کی ہے۔

اندریا کی محرومی کی داستان کے ڈرامائی اظہار میں گفتگو بات چیت، یاد ماضی کی جھلک، خود کلامی، تزکیۂ نفس، فکر و فلسفہ، تاسف و تمنا، دعوا اور دلیل تذبذب اور تجسس، کش مکش اور تصادم شامل ہو گئے ہیں۔ اس میں ماحول اور منظر کا احساس ملتا ہے اور جذبات نگاری اور خاکہ نگاری کے بہترین نمونے ملتے ہیں خزاں آلود شام کے وقت صرف اندریا اور لکریزیا کی ذہنی کیفیت ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اندریا اور لکریزیا کی شخصیت کے نقش قلب پر ثبت ہوتے ہیں۔ دونوں سائے کی طرح ہماری نظروں کے سامنے سے گزر نہیں جاتے بلکہ وہ ہمارے ذہن میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ ای ایم۔ فاسٹر (E. M. Forster) نے لکھا تھا کہ اچھے کردار میں گہرائی (Roundness) ہوتی ہے اور اندریا کے کردار میں یہ گہرائی بدرجہ اتم موجود ہے اور اسے ڈرامے کے زندہ کرداروں میں جگہ دی جا سکتی ہے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ڈرامائی مونولاگ میں مقرر کے علاوہ دوسرے کردار پر بھی روشنی پڑتی ہے اور اس کی شخصیت کے نقوش واضح ہوتے ہیں، یوں تو ڈرامائی مونولاگ کسی خاص وقت میں کسی کردار کی ذہنی کش مکش اور تصادم کو پیش کرتا ہے مگر اس میں حرکت و عمل کی کمی نہیں۔ یہ بات اَلگ ہے کہ اس میں خارجی کش مکش

اور تصادم زیادہ نمایاں طریقے سے پیش نہیں کیا جاتا جو اس کے صنفی تصور کے منافی ہے

ڈرامائی مونولاگ پر اعتراضات

مونولاگ کی تمام ڈرامائی خوبیوں کے باوجود خود ناقدین نے اسے ڈرامائی صنف کا درجہ نہیں دیا ہے۔ چنانچہ بقول فلس ہرٹول (Philis Hartnol)

"ڈراما صرف اس مقام پر استعمال کیا جا سکتا ہے جہاں کش مکش ہو اور تھیٹر کی ضرورت کے مطابق کردار ہوں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کم سے کم دو دو کرداروں کی موجودگی ضروری ہے۔ اس لیے بیانیہ (Narrative) اور مونولاگ (Monologue) کو ڈراما نہیں کہہ سکتے"۔[۱]

فلس ہرٹول کے علاوہ ٹی ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) نے اپنے مقالہ "شاعری کی تین آوازیں" میں ڈرامائی مونولاگ کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ ایلیٹ کے ڈرامائی مونولاگ سے متعلق خیالات کو تجزیے سے قبل ان کی شاعری کی تین آوازوں کے تصور کا علم بے محل نہ ہو گا۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری کی پہلی آواز میں شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے۔ دوسری آواز میں وہ کسی سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری آواز میں ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے گفتگو کرتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق شعری ابلاغ سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسری اور تیسری آواز کا فرق ڈرامائی نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعری کی تینوں آوازیں یکجا ملتی ہیں۔ شاعری کی پہلی اور دوسری آواز غیر ڈرامائی شاعری میں اور تینوں آوازیں ڈرامائی شاعری میں سنائی دیتی ہیں، وہ اس حقیقت کا اعتراف

۱ؔ The oxford companion of the Theatre edited by philis Hartnol from Radio Natya Shilp by sidh nath the Kumar P.120

اعتراف بھی کرتے ہیں کہ نظم (خواہ وہ ذاتی تاثر کی نظم ہو) ایک اور ڈراما میں ایک سے اور ڈرامہ میں ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔

ایلیٹ کی رائے میں ڈراما ئی مونولاگ میں کیوں کہ کردار کا ڈرامے کے عمل سے تعلق نہیں ہوتا اور دوسرے کردار موجود نہیں ہوتے اس لیے کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جاسکتا اس کے علاوہ ان کے نزدیک ڈرامائی مونولاگ میں شاعری کی آواز غالب رہتی ہے اس لیے شاعر صرف اس کردار کی نقل اتار سکتا ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں اور وہ کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔ اس لیے مونولاگ کے کردار کے متعلق یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہمیں اس اصل کردار کا علم ہو جس کی نقل ڈرامائی مونولاگ میں اتاری گئی ہے۔ ڈرامائی مونولاگ اور ڈراما میں کردار نگاری کے فرق کو وہ اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ دی ٹیمپسٹ (The Tempest) میں کیلی بون Cali(bon) کی آواز سنائی دیتی ہے اور (Cali bon upon Setebas) میں براؤننگ کی آواز "کیلی بون" کی آواز کے ساتھ سنائی دیتی ہے

دراصل ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے جس کے اپنے تقاضے اور اصول ہیں۔ مختلف ناقدین کی تحریروں سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ڈرامائی مونولاگ اور ڈرامے میں فرق ہے۔ چنانچہ خود ایلیٹ نے لکھا ہے کہ:۔

> "براؤننگ کی خود کلامیہ کی قدرت اور ڈرامے میں اس کی واجبی کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں بنیادی طور پر مختلف ہوں گی"۔[1]

اور دوسری جگہ انھوں نے براؤننگ کی شاعری کو ڈرامائی شاعری بھی کہا ہے ایلیٹ کے علاوہ ہیو واکر (Hugh walker) بھی ڈرامائی مونولاگ اور ڈرامے کا فرق ظاہر کرتے ہیں "براؤننگ کو اسٹیج ڈراما نگار کی حیثیت سے کامیاب ہونے کی راہ میں جو نقائص حائل تھے وہ ڈرامے کی اس (ڈرامائی مونولاگ) ہم جدی

---

[1] شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی ایس۔ ایلیٹ۔ ایلیٹ کے مضامین مترجم جمیل جالبی صفحہ ۶۲

صنف (cognate form) میں ظاہر نہیں ہوتے اور ہر وہ چیز جو اسے پسند آتی ہے وہ اسے استعمال کرتا ہے۔ اس طرح اس میں تخلیقی قوتیں بیدار ہوتی ہیں اور وہ اپنی بہتر سے بہتر صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے[۵۱]۔ غرض ڈراماائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے اور کسی بھی مصنف کے لیے اس صنف کے تقاضوں کو پورا کرنا ضروری ہے۔

ڈراماائی مونولاگ نہ تو مونو ڈراما ہے اور نہ ڈراما اس لیے اس میں ان دونوں ڈراماائی اصناف کے مقابلے میں خارجی کش مکش، تصادم اور عمل کی کمی ہوتی ہے اور اس میں کم کردار ہوتے ہیں۔ ڈراماائی مونولاگ میں خارجی عمل سے زیادہ داخلی عمل اور خارجی کش مکش سے زیادہ داخلی کش مکش اہم ہے۔ اس میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی کش مکش اہمیت رکھتی ہے۔ ڈراماائی مونولاگ کو ڈراماائی صنف کا درجہ نہ دینے والے اس حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں کہ جدید ڈرامے میں بھی خارجی کش مکش اور تصادم کا فقدان ہے اور اس میں "دست و پا" سے زیادہ خیالات اور نظریات کی کش مکش پیش کی جاتی ہے۔ نظریاتی ڈرامے میں مکالموں کی کثرت ہوتی ہے اور اس میں نہ تو نظر زیب حسن ہوتا ہے اور نہ ہی تماشائیت۔ کردار مکالموں کی ادائیگی میں مصروف رہتے ہیں اس کے باوجود نظریاتی ڈرامے کو جدید ڈرامے میں اہم مقام حاصل ہے غرض جدید ڈرامے کی داخلیت اس کی اہم خوبی ہے اور ڈراماائی مونولاگ سرتاپا اسی داخلیت میں ڈوبا ہوا ہے۔

یونانی ڈرامے کی ابتدا نقطۂ عروج سے تھوڑے پہلے ہوتی ہے۔ واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں اور بعد میں گزرے ہوئے واقعات کا اظہار ہوتا ہے۔ ابسن کے ڈرامے کا عمل انجام سے تھوڑے پہلے کے واقعات سے شروع ہوتا ہے اور ماضی کے واقعات بعد میں بیان کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈراماائی مونولاگ کا عمل نقطۂ عروج

---

۵۱ The literature of victorian Era. Hugh walker P. 417

سے شروع ہوتا ہے اور اس وقت کردار داخلی کش مکش کی انتہائی بلندی پر ہوتا ہے اس شدید جذباتی کیفیت کے علاوہ پچھلے واقعات بھی ڈرامائی مونولاگ میں ظاہر ہوتے ہیں اور کردار کی بھرپور شخصیت سامنے آتی ہے۔ اس کے علاوہ اہم واقعات بھی مکمل طریقہ سے ظاہر ہوتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ڈیوڈ ڈیچز (David Daiches) نے ڈرامے کے پلاٹ اور کردار سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "اگر ایما (Emma) میں پلاٹ کے بغیر کردار آپس کی گفتگو سے اپنی شخصیت کا اظہار کرتے یا ہملٹ (Hamlet) ہیرو کی خود کلامیوں کا مجموعہ ہوتا جس میں وہ اپنی روح کو بے نقاب کرتا اور اپنی گو مگو کیفیت ظاہر کرتا اور کوئی چیز پیش نہ آتی تو پلاٹ پر ان تخلیقات میں دل چسپی تو ضرور ہوتی مگر ان میں وہ خاص دلچسپی مفقود ہوتی جو ناول یا ڈرامے کے لیے ضروری ہے۔"[۵۱] اس میں کوئی شک نہیں کہ صرف خود کلامی اپنی اصل شکل میں ڈرامے کی بنیاد نہیں بن سکتی۔ خود کلامی یا بات چیت اسی وقت ڈرامائی حیثیت اختیار کرتی ہیں جب ان میں ڈرامائیت کو ابھارا جاتا ہے ڈرامے کی یہ صنف (ڈرامائی مونولاگ)، ڈرامائیت کو خاص اہمیت دیتی ہے اس لیے اسے مونولاگ یا خود کلامی کی جگہ ڈرامائی مونولاگ یا ڈرامائی خود کلامیہ کہا جاتا ہے ڈرامائی مونولاگ کا عمل شروع ہوتا ہے تو اس میں خارجی حرکت تو ہوتی ہے مگر اہم تبدیلیاں کردار کی اپنی ذات میں پیدا ہوتی ہیں اور یہ تبدیلیاں ڈرامائی مزاج رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں فرد کی ذات میں کش مکش اور تصادم سے پیدا ہوتی ہیں۔ سدھنا تھ کمار اسی باطنی کش مکش کی بنیاد پر ڈرامائی مونولاگ کو ڈرامے کی صنف کہتے ہیں۔ بقول سدھنا تھ کمار:۔

"مونولاگ میں باطنی کش مکش کو پیش کیا جاتا ہے اور اسے ڈراما

---

۵۱ Critical Approch to literature by David Diches - p. 29

کہہ سکتے ہیں۔ جب اسے ڈراما کہا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ مونولاگ میں ڈرامے کا ضروری تصادم موجود ہے وہ پڑھنے کے لیے نہیں اداکاری کے لیے لکھا جاتا ہے اور کوئی قابل صداکار اسے ڈرامائی انداز سے پڑھ کر ہمیں متاثر کر سکتا ہے۔"[۵۱]

ڈرامائی مونولاگ میں اگرچہ مقرر ہی بولتا سنائی دیتا ہے مگر اس تقریر سے ہی اس کی شخصیت پوری طرح واضح ہوتی ہے۔ مصنف ڈرامائی تقریر کے ذریعے کردار کی تمام خصوصیات کو پیش کرتا ہے۔ چنانچہ رڈولف ارن ہیم (Rudolf Arnheim) مونولاگ میں کردار نگاری کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ:۔

"مونولاگ میں گفتگو کے ذریعے کردار کی روحانی حالت پیش کی جاتی ہے۔ زندگی کے حقائق کے اعتبار سے یہ طریقہ غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے مگر فن کے نقطۂ نظر سے یہ بالکل حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کردار کی صرف لمحاتی نفسیاتی حالت ہی نہیں پیش کی جاتی بلکہ اس کی تمام خوبیاں بھی ظاہر ہوتی ہیں۔"[۵۲]

چونکہ ڈرامائی مونولاگ میں مقرر کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اس لیے دوسرے کرداروں (سامعین) کے تضاد سے مقرر کی شخصیت کی تعمیر نہیں کی جاتی۔ مصنف سامعین کے ذریعہ کردار کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ضرور ڈالتا ہے مگر انھیں مقرر پر چھا جانے سے روکتا ہے۔ اگر ڈرامائی مونولاگ میں کرداروں کا تضاد پیش کیا جائے تو یہ عمل اس صنف کے لیے مہلک ثابت ہوگا بقول ہیوواکر "مونولاگ کرداروں کے تضاد کو پیش نہیں کر سکتا کیوں کہ ایسا کرنے سے وہ بالکل غیر فطری معلوم ہوگا"[۵۳] براؤننگ اور ایلیٹ نے ڈرامائی مونولاگ

---

۵۱ ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانشو کمار۔ صفحہ ۱۲۰

۵۲ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۶۷

۵۳ *The Literature of victorian Era. Hugh walker P_417*

میں سامعین کی موجودگی کو قبول کیا ہے۔ ڈرامائی مونولاگ میں کرداروں کے وسیع تضاد کے باوجود زندہ جاوید کردار تخلیق کیے گئے ہیں۔ براؤننگ نے ڈرامائی مونولاگ میں شاعر، مصور، موسیقار، مذہبی پیشوا، عالم، ڈیوک، قاتل، بزدل، فریب کار بدمعاش جیسے کتنے ہی کردار پیش کیے ہیں۔ اس نے "The King and the Book" میں ایک ہی واقعے پر نو ڈرامائی مونولاگ تحریر کیے جو مختلف کرداروں کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ براؤننگ نے الجھے اور پیچیدہ کرداروں کی پیش کش میں نفسیاتی تجزیہ سے کام لیا ہے۔ اسی وجہ سے کزامین (Caza mian) نے براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ کو علمی نفسیات کا مطالعہ (Studies in practical psychology) کہا ہے[1]۔ خود ایلیٹ جن کا کلیہ ہے کہ مونولاگ میں کردار تخلیق نہیں کیے جا سکتے ہیں وہ بھی براؤننگ کے کرداروں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ زاپوپی یا اندریا سارتو یا بی شپ بلوگرام یا وہ پادری جس نے اس کے مقبرے کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو نہیں ہو سکتے ہیں[2]۔

دراصل کردار نگاری کا تعلق صنف سے زیادہ فن کار سے ہے۔ ایک فنکار جو کسی ایک صنف میں اپنے جوہر نہیں دکھا سکتا وہ دوسری صنف میں بڑی آسانی سے اپنے مقاصد پورے کرتا ہے۔ براؤننگ ہی اپنے ڈراموں میں کوئی زندہ کردار تخلیق نہیں کر سکا تھا۔ وہ ڈرامائی مونولاگ میں زندہ جاوید کردار تخلیق کرتا ہے اس لیے ایلیٹ کا خیال بے بنیاد ہے کہ ڈرامائی مونولاگ میں کردار ایک فرد یا ایک ٹائپ کی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں، اور اس صنف میں صرف کرداروں کی نقل اتاری جا سکتی ہے۔ مزید یہ کہ ہمارے لیے ڈرامائی

---

[1] A History of English Literature
Legouis Cazamian P. 1196

[2] شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ایلیٹ کے مضامین صفحہ ۶۲

مونولاگ کے کردار کا اصل کردار معلوم کرنا بھی ضروری ہے۔ مونولاگ میں پہلودار کردار پیش کرنے کی گنجائش ہے اور ہمارے لیے ضروری نہیں کہ ہم ان کرداروں کے اصل کردار کا علم حاصل کریں۔ یہ علم اس کردار کو سمجھنے میں مدد تو ضرور دے سکتا مگر اس کردار کو کوئی عظمت نہیں دے سکتا۔ بنیادی اہمیت تو یہ ہے کہ کردار میں خود اتنی کشش، جاذبیت اور ہمہ گیری ہو کہ ہم اس ضرورت کو محسوس ہی نہ کریں۔ جب ہملٹ، اوتھیلو اور میکبتھ جیسے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم نہیں سوچتے کہ ان کا اصل کون ہے۔ یہ کسی انسان کی نقل ہیں یا افسانوی کردار ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ میں شاعر کی آواز اس لیے غالب محسوس ہوتی ہے کہ اس صنف میں مصنف کے کردار کے ساتھ دابستہ ہونے کی آزادی حاصل ہے اور جب شاعر کا اسلوب کردار کی گفتگو کے ساتھ نہیں بدلتا تو یہ عیب اور عیاں ہو جاتا ہے۔ ہیوواکر نے براؤننگ کے ڈرامائی مونولاگ کی اسی خامی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ مقرر کے بیان میں اس قدر جاذبیت ہوتی ہے کہ اس حقیقت کی طرف کم توجہ جاتی ہے۔

ایلیٹ نے زندہ کرداروں کی تخلیق کے لیے ڈرامانگار کی اس کے کرداروں سے گہری ہمدردی پر زور دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں جب یہ ہمدردی قائم ہو جاتی ہے تو مصنف اپنے کرداروں کو اپنی ذات کی ذرا سی رمق عطا کرتا ہے اور جب یہ ہمدردی گہری دل چسپی میں تبدیل ہو جاتی ہے تو مصنف اپنے کرداروں سے بھی اثر قبول کرتا ہے[۱] ملٹن نے شیطان کے کردار کو اپنی ہمدردی اور شخصیت کی رمق دی تھی نتیجہ یہ ہوا کہ اس کردار کے ذریعے ملٹن کی قوتیں بیدار ہو گئیں اسی طرح براؤننگ نے "اندریا سارتو" لکھا تو اندریا نے ایک لافانی کردار کی حیثیت اختیار کر لی۔

---

[۱] شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ایلیٹ کے مضامین۔ مترجم جمیل جالبی صفحہ ۵۹-۶۰-۶۱

ڈرامائی مونولاگ ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ اس کے اپنے اصول اور اپنے تقاضے ہیں۔ اس میں ڈرامے کی طرح عمل، کش مکش، تصادم اور کرداروں کو وسیع پیمانے پر پیش نہیں کیا جاتا۔ ڈرامائی مونولاگ میں عمل تصادم اور دوسرے کردارو (سامعین) کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ مصنف ڈرامائی مقرر پر جو ڈرامائی مونولاگ کا مرکزی کردار ہوتا ہے، اپنی تمام تر توجہ مرکوز رکھتا ہے اور کسی خاص جذباتی لمحہ پر اس کی پل پل بدلتی ذہنی کیفیت اور باطنی کشی مکش کو پیش کرتا ہے۔ اس باطنی کش مکش کی پیش کش میں سامعین، ماحول اور منظر اور ڈرامائی طریقوں سے مدد لی جاتی ہے اور ڈرامائی مقرر کی شخصیت کی تعمیر کی جاتی ہے۔

ڈرامائی مونولاگ میں اعلا کردار نگاری کے روشن امکانات موجود ہیں اور اس میں گہری ڈرامائیت پائی جاتی ہے جو ایک ڈرامائی صنف کی اولین شرط ہے۔ ایک اعلا ڈرامائی مونولاگ میں شاعری کی تینوں آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔

ڈرامائی مونولاگ اور ریڈیو کی مناسبت

شیکسپیر کے ڈراموں اور ڈراموں کے اعلا کرداروں کے تجزیے سے خود کلامی کی اہمیت اور افادیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ پہلو دار کرداروں کی تعمیر اور نفسیاتی ڈراموں میں خود کلامی کے جوہر پوری طرح نمایاں ہوتے ہیں۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اسٹیج پر خود کلامی کے لیے مناسب ماحول اور اسلوب میسر نہیں آتا۔ اداکار کو خود کلامی کے وقت خود سے زیادہ تماشائی کا احساس رکھنا پڑتا ہے۔ اسٹیج اسلوب خود کلامی کی تمام جاذبیت اور کشش ختم کر دیتا ہے اور کبھی کبھی یہ ڈرامائی طریقہ مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے۔

جدید ڈرامائی تنقید میں خود کلامی کو ناپسندیدہ قرار دیا گیا ہے اور کسی بھی ڈرامے میں اس کی شمولیت کو دقیانوسی اور مضحکہ خیز کہا جاتا ہے۔ جدید ڈرامانگار ہمراز

کردار (confidant) سے خود کلامی کے مقاصد پورے کرتے ہیں۔ کردار اپنے قریبی دوست یا ہمراز سے مافی الضمیر کا اظہار کرتا ہے اور یہ طریقہ بہت بہتر اور مناسب سمجھا جاتا ہے۔ جدید ڈراما داخلی کش مکش اور نفسیاتی مسائل کو پیش کرتا ہے اس داخلیت کے باوجود اس نے خود کلامی سے رشتہ توڑ لیا ہے۔ ولیم ہنیری ہڈسن (William Henry Hudson) نے اس تبدیلی کو ڈرامائی تکنیک کا بدلا ہوا رجحان کہا ہے۔ بقول ان کے :۔

> "دورِ حاضر کے عظیم ڈراموں میں جو اگرچہ نفسیاتی ڈرامے ہیں۔ خود کلامی (Soliloquy) اور یک طرفہ گفتگو (Aside) بالکل مفقود ہیں اور یہ ڈرامائی تکنیک کے تصورات میں تبدیلی کا اہم ثبوت ہیں"۔[۵۱]

ریڈیو ڈرامے نے خود کلامی کو فطری اسلوب دیا اور وہ تضادی جس میں خود کلامی پر اثر، فکر انگیز اور حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ خود کلامی جو اسٹیج ڈرامے میں ایک ڈرامائی حربہ (Dramatic device) ہے وہ ریڈیو ڈرامے میں کردار کی ایک خصوصیت ہے۔ جب اداکار خود کلامی میں مصروف ہوتا ہے تو سامع اس کی تنہائی میں مخل نہیں ہوتا مگر اس کے ہمراز سے زیادہ قریب اور نزدیک ہوتا ہے۔ جب سامع ڈرامائی مونو لاگ کو اکیلے میں، غیر رسمی ماحول میں، اپنی اصلی حالت میں سنتا ہے تو اس کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے اور وہ اداکار کے عمل کو غیر فطری اور مضحکہ خیز نہیں سمجھتا۔ ہریش چندر کھنہ نے اسٹیج اور ریڈیو پر خود کلامی کے فرق کی وضاحت کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں "اسٹیج پر خود کلامی ریڈیو کے مقابلے میں کم کامیاب ہوتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خود کلامی کے لیے جس تنہائی اور اکیلے پن کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ممکن نہیں۔ دوسرے خود کلامی کے لیے جس لہجے

---

۵۱ An Introduction to the Study of Literature by William Henry Hudson P. 197

(Scene) کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ممکن نہیں کیوں کہ اسٹیج پر کھڑے اداکار کو اپنے خیالات اپنے آپ سے نہیں کہنے ہوتے بلکہ انھیں سامعین پر طاری (Project) کرنا ہوتے ہیں۔ یہ طریقہ اصولی طور پر خود کلامی کے خلاف ہے ریڈیو خود کلامی میں صداکار کو پیش کیے جانے والے خیالات یا احساسات کو سامعین پر نہیں خود پر طاری (Project) کرنا ہوتا ہے۔ اسٹیج کی غیر حقیقی فضا اور مصنوعی آواز (Falsetone) کبھی کبھی خود کلامی کو مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے اور ایک اچھا بھلا انسان اوچھا اور بوکھلایا ہوا سا معلوم ہوتا ہے۔"[1] خود کلامی کے غیر حقیقی اسلوب اور غیر فطری ادائیگی کے علاوہ بہت کم اداکار خود کلامی کی ادائیگی کی فن کارانہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ جب وہ خود کلامی کی ادائیگی میں مصروف ہوتے ہیں تو اُن کے جسم و جان احساسات اور تاثرات کا پورا ساتھ نہیں دیتے اس لیے اداکاری اور ادائیگی میں جوڑ پیدا نہیں ہوتا اور تماشائی کی دل چسپی ماند پڑجاتی ہے۔ اس کے علاوہ تھیٹر کا ماحول بھی توجہ میں انتشار پیدا کرتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ سامعین دوسرے کی پسند کو قبول کرنے لیے مجبور نہیں۔ ڈرامائی عمل سامع کے تخیل میں وجود پاتا ہے اور سامع اسے اپنے رنگ سے دیکھتا اور اپنی پسند سے شکل وصورت دیتا ہے۔ ڈرامائی مقرر کی تقریر سامع کو ایک وجود کا احساس دلاتی ہے اور سامع اس کو اپنے معیار اور پسند کے مطابق ماحول، منظر، شکل وصورت دیتا ہے، وہ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کو صرف سنتا ہی نہیں بلکہ محسوس بھی کرتا ہے۔ ریڈیو کی اس خوبی سے مصنفین نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کی وضاحت "امانت" کے ایک اقتباس سے ہوجائے گی۔ لڑکی موت سے مقابلہ کر رہی ہے۔ وہ سوچتی ہے اسے کتنے ارمان تھے اپنی شادی کے اور کتنا انتظار تھا اس آزادی کا جو ایک شادی شدہ لڑکی کو میسر آتی ہے۔ پھر اسے خیال آتا ہے کہیں وہ مر تو نہیں گئی۔ وہ کہتی ہے۔

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۴۰

ہائے پتا نہیں شاید میں مر ہی گئی ہوں

اوپر

اور اوپر

اس سے اوپر

بالکل اوپر

تارے نیچے

چاند نیچے

سورج نیچے

آسمان نیچے

یہ کون سا دیس ہے؟ (امانت، کرتار سنگھ دگّل)

جب یہ مکالمے آواز کی لرزش اور حیرت و استعجاب سے ادا ہوتے ہیں تو قوتِ ایمائی کے حامل صوتی اثرات سامع کے تخیل کو حرکت دے کر اس کے ذہن میں خوابیدہ جنت کو بیدار کر دیتے ہیں اور جب لڑکی جنت کی ہلکی ہلکی دھوپ مخملی گھاس، خوش رنگ پھول، جھرنوں، آبشاروں، برف پوش پہاڑوں، تازہ ہواؤں کا ذکر کرتی ہے تو سامع ڈراما نگار کی نقلی جنت کے بارے میں سوچتا نہیں ہے بلکہ وہ خود اپنی جنت کو محسوس کرتا ہے۔ اس قسم کے مناظر اسٹیج ڈرامائی مونولاگ میں دب سے جاتے ہیں۔

ریڈیو کے سماعتی اسلوب (*Aural style*) اور فطری ادائیگی سے سامع کا تخیل بیدار رہتا ہے اور وہ صداکار کے ساتھ ساتھ دل و دماغ کی نیم روشن اور نیم تاریک راہوں کا سفر کرتا ہے۔ یہ سفر نہ اسے غیر فطری معلوم ہوتا ہے نہ مصنوعی۔ خود کلامی کی طرح ڈرامائی مونولاگ بھی ریڈیو کے لیے مناسب ترین ہے۔ ریڈیو میں نظر کام نہیں کرتی، اس لیے صداکار کی توجہ اداکاری سے زیادہ ادائیگی پر مرکوز رہتی ہے اور سامع اپنے تخیل میں کردار کو محوِ عمل دیکھتا ہے۔ چھوٹے

چھوٹے ٹکڑوں کو بار بار ریکارڈ کرنے کی آسانی سے ریڈیو ڈرامائی مونولاگ میں
اعلا معیار پیش کرنا ممکن ہے۔ توضیحی (Suggestive) اور اشاراتی
(Symbolic) مکالمے اور سامعی تصویریں (Aural Images)
عالم خیال میں حشر برپا کر دیتی ہیں۔ اس طرح ریڈیو ڈرامائی مونولاگ جذب واثر
کیف و سرور سے شروع ہو کر اعلا ڈرامائی فضا میں ختم ہوتا ہے۔ کرتار سنگھ دگل
نے صوتی فن کی تمام تر تخلیقی قوتوں کو اپنے ریڈیو ڈرامائی مونولاگ "جو بن دیئے
جات دگا" میں استعمال کیا ہے۔ دگل نے اس ڈرامائی مونولاگ میں روپ متی
کی کنیز کو ڈرامائی مقرر کی حیثیت دی ہے۔ روپ متی کے ہاتھ میں وینا دے کر
اور وینا ہے اس کے جذبات کی عکاسی کر کے دگل نے ثابت کر دیا کہ خاموشی بھی
زبان رکھتی ہے۔ ساز سے آواز کے نغمے گونجتے ہیں۔ ساز ٹوٹتے ہیں تو سانسیں اکھڑ
جاتی ہیں جسم ساکت ہو جاتا ہے۔ ادھم خاں کے بڑھتے ہوئے قدم اور نقیب کی
گونجتی ہوئی آواز روپ متی کے مردہ جسم کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی اور سامع
ہر آواز اور آہٹ کے ساتھ اس سامعی ڈرامائی کائنات میں لرز جاتا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ مختلف تکنیکوں سے لکھے گئے ہیں۔ کچھ مونولاگ خودکلامی کی تکنیک
اور کچھ مونولاگ میں گفتگو کے طرز کو اپنایا گیا ہے۔ چنانچہ کرتار سنگھ دگل کا "اوپر
کی منزل" اور بالی چوبرہ کا "پرانا کمرہ، نئی تصویریں" خودکلامی کی تکنیک پر
لکھے گئے ہیں۔ ان میں گفتگو کا انداز نہیں پایا جاتا۔ مصنفین نے ڈرامائی تقریر کو
یادوں، ماضی کی جھلکیوں اور اس خاص لمحہ کی جذباتی کیفیت سے دلچسپ بنایا ہے
"اوپر کی منزل" میں ایک ایسے شوہر کی جذباتی کیفیت پیش کی گئی ہے، جس کی
بیوی اپنے محبوب کو الوداع کہنے اسٹیشن گئی ہے۔ شوہر بیوی کی بے وفائی سے
تڑپ اٹھتا ہے۔ پھر خوش ہوتا ہے کہ اس کا رقیب میدانِ جنگ جا رہا ہے جہاں
سے کوئی لوٹ کر نہیں آتا۔ وہ ہنستا ہے اپنی بیوی پر۔ پھر اسے بیوی کی بے لوث

محبت یاد آتی ہے۔ اپنی بے وفائی یاد آتی ہے۔ اسے بیوی کی آمد کی آہٹ ملتی ہے وہ دیکھتا ہے کہ اس کی بیوی بہت اداس ہے۔ شوہر کا دل پسیج جاتا ہے اور وہ اسے قبول کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔

دگل نے اس ڈرامائی مونولاگ کی ابتدا میں اس جذباتی دھارے کو قوت دی ہے جو اس مونولاگ کے بنیادی جذبے اور جذباتی لمحہ سے تعلق رکھتا ہے۔ مرد بار بار کبھی ہنس کر کبھی رو کر اور کبھی غصے سے ہونٹ بھینچ کر کہتا ہے "میم صاحب اسٹیشن گئی ہیں، میم صاحب اسٹیشن گئی ہیں" اور سامع مرد کی کش مکش اور تڑپ کا راز حاصل کر لیتا ہے۔ پھر وہ سوالات کا جال پھیلاتا ہے کہ کیا کوئی پینتیس سالہ عورت جو تین بچوں کی ماں ہے کسی پرانے مرد کے لیے پاگل ہو سکتی ہے، ایسی عورت جس نے اپنے مرد کی بیماری، عسرت اور تنگی میں ساتھ دیا ہو اور جس نے شوہر کی بدکاری کو بھی برداشت کیا ہو کیا بے وفائی کر سکتی ہے۔؟

اسی کش مکش میں وہ ماضی و حال کے درمیان گردش کھاتا ہے۔ ماضی کی خوش گوار یادیں اور حال کی تلخیاں ڈرامائی مونولاگ میں گہری دل چسپی پیدا کرتی ہیں۔ مرد اپنی موجودہ حالت کے بارے میں کہتا ہے:۔

"آج ڈیڑھ برس ہو گیا ہے
مجھے ایسا لگتا ہے
جیسے میں کسی ویرانے میں بھٹک رہا ہوں
پیڑ ہیں جن پر پتے نہیں
دھوپ ہے جس میں گرمی نہیں
ٹھنڈ ٹھنڈ — ٹھنڈ" (امانت۔ کرتار سنگھ دگل)

اور پھر ماضی کا وہ بسنت یاد آیا جب میاں بیوی نے کھڑکی سے دیکھا کہ پڑوس میں ایک فوجی آیا ہے اور ہلکا ہلکا سلگتا سگار منہ میں تھامے برآمدے میں ٹہل رہا ہے۔ فوجی کو دیکھ کر اس کی بیوی کا آنچل بار بار ڈھلک رہا ہے اس

لیے اس نے کھڑکی بند کر دی۔

پھر میں نے کھڑکی بند کر لی
کھڑکی میں نے بند کر لی
اور مجھے اپنے سونے کا کمرہ ایسا لگا
جیسے سگار کی دھیمی خوشبو سے بھر گیا ہو
اسی شام وہ سنگار میز کے سامنے کھڑی تھی
دبے پیر پیچھے سے آکر میں نے اسے چوما
مجھے ایسا لگا جیسے سگار کی بو،
ساری کی ساری اس کے ہونٹوں پر جمی ہو" (اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

اور کبھی کتنے ہی دن آگ و خون کے درمیان گزر گئے۔ وہ فوجی میدان جنگ کے لیے روانہ ہو گیا اور راجی اسٹیشن سے لوٹ کر آ رہی ہے۔ ٹوٹے دل بھاری قدموں کے ساتھ اور مرد کے دل کے انجان گوشوں میں بیوی کے لیے ہمدردی اور محبت کے سوتے پھوٹ پڑتے ہیں۔

"کوئی بات نہیں
میں تو کھنڈر میں بھی جوت جگا سکتا ہوں
کمل کی پتی پر
پڑی کیچڑ کی چھینٹے
میں تجھے لاکھ پانیوں میں دھوؤں گا
تو آجا
تو آجا
تو آجا" (اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

دگل نے ڈرامائی مونولاگ میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے ایک طرف حال دماضی اور ماضی وحال کے واقعات کو ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے۔ پھر گہرے

اور ہلکے جذبات سے ڈرامائی مونولاگ کی فضا میں رنگا رنگی پیدا کی ہے یادوں، ماضی کی جھلکیوں، حال کی تلخیوں سے ڈرامائی مونولاگ میں کرب، درد و غم کو ابھارا ہے اور جذبات نگاری، منظر نگاری سراپا نگاری اور جزئیات نگاری سے ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کے سامع کے تخیل کو تصور اور تحریک کی دولت بخشی ہے۔

بالی چوپڑہ کا "پرانا کمرہ، نئی تصویریں" پاکستان کے حملہ پر لکھا گیا ہے۔ اس ڈرامائی مونولاگ میں ایک ایسے شاعر کو پیش کیا گیا ہے جس نے حسن و عشق کی ایک دنیا آباد کر رکھی ہے اور لب و رخسار، گل و گلزار اس کی شاعری کے موضوع ہیں۔ جب شاعر ملک کی سرحدوں کو غیر محفوظ دیکھتا ہے اور دشمن کے خطرناک عزائم کا علم حاصل کرتا ہے تو وہ عشق و محبت کی دنیا سے باہر آتا ہے اور اپنے تمام تخلیقی سرمایہ کو بے قیمت کہتا ہے اور برا سمجھتا ہے۔ ڈرامائی مونولاگ میں شاعر جذبات سے بے قابو ہو کر کمرے میں لگی خوبصورت عورتوں کی تصویروں اور الماریوں میں رکھے اپنے کلام کو ضائع کرتا ہے۔ اور قومی اور وطنی جذبات کا اظہار کرتا ہے اور کمرے میں نئی تصویریں لگاتا ہے۔

بالی چوپڑہ کا یہ مونولاگ بھی خود کلامی کی تکنیک پر لکھا گیا ہے اور اس مونولاگ میں بھی سامعین موجود نہیں ہیں۔ شاعر کمرے میں لگائی گئی قومی سورماؤں کی تصویروں سے گفتگو کرتا ہے۔

> " بہادرو! تمھاری تصویروں کو دیکھ کر ایسا لگ رہا ہے جیسے۔ آج میرے کمرے میں فوجی جوانوں کی بہت بڑی کانفرنس ہو رہی ہے اور اس بات پر وچار کیا جا رہا ہے کہ آخر پاکستان نے کیا سمجھ کر حملہ کیا ہے۔ اگر اجازت ہو تو میں کچھ عرض کر دوں ـــــ شکریہ ـــ عرض یہ ہے کہ پاکستانی حکمراں دو نیشن مرد سے چوُر تھے۔ ان کے دماغ میں یہ بات کسی کیل کی طرح گاڑ دی گئی تھی کہ ان کے سیبر جیٹ ہوائی جہازوں کو اور پیٹن ٹینکوں کو تباہ نہیں

کیا جا سکتا"۔

(پرانا کمرہ، نئی تصویریں۔ بالی چوپڑہ)

شاعر پورے مونولاگ میں حب الوطنی سے جڑا رہے اور بھارتی سورماؤں کے کارناموں سے ایک نئی قوت اور ایک نئی توانائی حاصل کرتا ہے۔ وہ آزادی کی صبر آزما جنگ کو فراموش نہیں کرتا اور مشکل سے حاصل کی گئی آزادی اسے عزیز ہے وہ سرحدوں کے اس پار سے کسی بھی ملک کے حملے کے خلاف ملک کو بیدار رکھنا چاہتا ہے۔

"ذرا بھائی جاگتے رہنا
میرے دیش کے ویر جوان
میرے دیش کے ویر کسان"۔ (پرانا کمرہ۔ نئی تصویریں۔ بالی چوپڑہ)

کچھ ایسے بھی ریڈیو ڈرامائی مونولاگ لکھے گئے ہیں جن میں سامعین موجود ہیں اور سامعین کی موجودگی ڈرامائی تقریر کو متاثر کرتی ہے۔ مثلاً دگل کے "جوبن دیئے جات دگا" میں روپ متی سامع ہے اور دگل کے ہی "امانت" میں سامعین میں ڈرامائی مقرر کے ماں، باپ، بھائی بہن اور نوکر شامل ہیں۔ "جوبن دیئے جات دگا" میں روپ متی اپنی جگہ سے حرکت نہیں کرتی جب کہ "امانت" کے سامعین حرکت کرتے رہتے ہیں۔ سامعین کی موجودگی سے ان ڈرامائی مونولاگوں کے اسلوب میں گفتگو اور بات چیت کا انداز پیدا ہوا ہے "امانت" میں بستر مرگ پر پڑی ہوئی لڑکی کہتی ہے:-

سب چلے گئے ہیں ابا۔ بس آپ!
میرے پاس بیٹھ جائیے
پلنگ پر
بس ایسے
میرے ساتھ بات کیجیے

میں مر نہیں رہی ہوں
ہائے میں آپ کو کیسے یقین دلاؤں
میں مر نہیں رہی ہوں (امانت۔ کرتار سنگھ دگل)

ڈرامائی مونولاگ میں سامع کو اس بات کی اجازت نہیں کہ وہ ڈرامائی مقرر کو ٹوکے یا اس سے گفتگو کرے۔ ڈرامائی مقرر بغیر کسی رکاوٹ یا دخل کے اپنا بیان جاری رکھتا ہے اسٹیج پر تماشائیوں کو یہ سہولت حاصل ہے کہ وہ سامع کے حلیہ، لباس، چال اور ہیئت سے اس کی شخصیت کا بہت کچھ علم حاصل کر لیتے ہیں، سامع کے چہرے کے تاثرات یا ان کی حرکات اور عمل سے، اشارے سے تماشائی اس کی کیفیت اور حالت کا اندازہ لگا لیتے ہیں۔ ریڈیو پر سامع کی شخصیت پر پردہ پڑ جاتا ہے اور جب تک ڈرامائی مقرر سامع کی شخصیت، کیفیت اور خود ڈرامائی مقرر سے اس کے رشتہ اور تعلق پر مکالموں کے ذریعہ روشنی نہ ڈالے، ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کے سامعین نہ تو سامع سے آگاہ ہوتے ہیں اور نہ ہی اس میں دلچسپی لیتے ہیں۔ سامع کی موجودگی کو اس کی آمد و رفت اور حرکت و عمل کو صوت کے ذریعے نمایاں کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ میں صوت اور مکالموں کے ذریعے سامع کی موجودگی اور اس کی کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ "جو بن دنے جات دگا" میں روپ متی سامع ہے اور وہ وینا پر درد بھرا راگ چھیڑ کر اپنی موجودگی اور کرب کو ظاہر کرتی ہے ڈرامائی مقرر (کنیز) کے مکالمے روپ متی کی اس کیفیت اور حالت کو واضح کرتے ہیں۔ جب وینا کا تار ٹوٹ جاتا ہے تو کنیز کہتی ہے "روپ متی یہ تم نے کیا کیا۔ تم نے زہر کھالیا اور جب ساز اور سامع کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے تو کنیز کے مکالمے روپ متی کی حالت کا آئینہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح "امانت" میں لڑکی جب سامعین کو نام سے مخاطب کرتی ہے تو ہمیں ان کی حیثیت اور ڈرامائی مقرر سے ان کے رشتہ کا علم ہوتا ہے وہ کہتی ہے

لڑکی: ابا چپ!
اماں چپ!
بہنیں چپ!

بھائی چپ !

نوکر چپ ! (امانت. کرتار سنگھ دگل)

اور جب وہ کہتی ہے " آپ سب چپ ہیں " سامع کے تخیل میں ماں، باپ، بھائی بہن اور خادم سوگوار صورت سیے موجود ہوتے ہیں۔ اگر لڑکی نے پہلے سے ان سامعین کا تعارف نہ کرایا ہوتا تو " آپ سب " میں وہ اشارات اور عبارت نہ ہوتی جو سامع کو تصویر کاری میں مشغول رکھتی۔ اس کے علاوہ لڑکی موت سے ڈرتی ہے وہ سترہ سال کی مختصر عمر اور ارمانوں کے بے پناہ ہجوم کے ساتھ مرنا نہیں چاہتی۔ جب وہ اپنے ارمانوں کو بیان کرتی ہے تو اس کے خاندان کے افراد کی چیخیں نکل جاتی ہیں۔ ان کی سسکیاں، دبی دبی آہیں اور گھٹی گھٹی چیخیں وہ اثر پیدا کرتی ہیں جو حالت زار کے طویل سے طویل بیان سے نہیں پیدا ہو سکتیں۔ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کی آواز، زبان، صوتی اثرات اور موسیقی سماعتی تصویروں کو جنم دیتی ہیں اور ان میں جذب و اثر کی بے پناہ قوت ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کے مکالمے پڑھنے میں بے ربط، بے کیف اور بے جان معلوم ہوتے ہیں، مگر یہی مکالمے اونچی دھیمی خود کلامی، گفتگو اور گرمیٔ بیان سے زندہ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ کا مناسب استعمال، جملوں کی ترکیب اور مکالموں کے اختصار سے ان کی ادائیگی اور ادائیگی میں جذبات کا اظہار ممکن ہو جاتا ہے۔

ریڈیو کے سامعین پروگرام سننے کے لیے مجبور نہیں۔ ان کی اس آزادی اور ان کے ماحول کی وجہ سے ریڈیو ڈرامائی مونولاگ نگار کو اسٹیج ڈرامائی مونولاگ نگار سے زیادہ ڈرامائیت، دلچسپی اور رفتار میں تیزی کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کی ابتدا اس مقام سے ہوتی ہے جہاں وقت ضائع کیے بغیر کم سے کم مکالموں میں ڈرامائی مقرر کی ذہنی کیفیت اور متعلقہ واقعہ کا علم ہو جائے۔ اس کے ساتھ ہی ابتدائی مکالمے ڈرامائی مونولاگ کی بنیادی کش مکش کو ظاہر کر دیں اور سامع اس میں ڈوب کررہ جائے اور ڈرامائی مقرر کی کش مکش اس کی اپنی کش مکش بن جائے

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کے مصنفین نے ریڈیو کی ضرورت کو پوری اہمیت دی ہے. چنانچہ دگل نے "جوبن دئے جات دگا" کی ابتدا بڑے ڈرامائی انداز سے کی ہے اور امید و ناامیدی کو آخر تک قائم رکھا ہے. اس مونولاگ کا عمل اس وقت شروع ہوتا ہے جب مغلوں کی افواج نے باز بہادر کو شکست دی اور وہ جنگلات میں روپوش ہو گیا. وہ اپنی جان سے زیادہ عزیز اور حکومت سے زیادہ قیمتی روپ متی کو ساتھ نہ لے جا سکا. رات کی تاریکی، روپ متی کی بے بسی اور ادھم خاں کے ناپاک ارادے روپ متی کو امید ہے کہ باز بہادر لوٹ آئے گا اور وہ وینا پر راگ چھیڑتی ہے. اس کی آنکھوں میں امید کے دیپک روشن ہیں اور کنیز باز بہادر کی محبت کا مذاق اڑاتی ہے جو بزدلوں کی طرح اپنی جان چھپائے جنگلوں میں پھر رہا ہے. وہ روپ متی کی محبت پر طعنہ زن ہوتی ہے اور یقین دلاتی ہے کہ باز بہادر اب لوٹ کر نہیں آئے گا

اسی امید و ناامیدی کی کش مکش میں رات بڑھتی جاتی ہے. ساز کی درد بھری آواز آگ لگا دیتی ہے اور کنیز کی طنزیہ گفتگو جلتے پر تیل کا کام کرتی ہے. سامعین دم سادھے انجام کے لیے منتظر رہتے ہیں. وینا کا تار ٹوٹتا ہے ـــ دور نقیب کی آواز گونجتی ہے اور ادھم خاں کے لحہ بہ لحہ قریب آنے کی اطلاع دیتی ہے. پیروں کی چاپ ابھرتی ہے اور کنیز چونک پڑتی ہے. روپ نے زہر کھا لیا ہے اور ابھی تک نقیب کی آواز در و دیوار سے ٹکرا رہی ہے.

دگل نے اسی ڈرامائیت اور فنی مہارت کو "اوپر کی منزل" میں برقرار رکھا ہے. یہ ڈرامائی مونولاگ اس وقت شروع ہوتا ہے جب نوکر صاحب کو اطلاع دیتا ہے کہ میم صاحبہ اسٹیشن گئی ہیں اور یہ اطلاع شوہر کے قلب میں تیز زخم لگاتی ہے اور وہ پاگل ہو اٹھتا ہے. شوہر کے اندازِ بیان سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بیوی کے اس عمل سے نہایت پریشان ہے. اس پریشانی کا راز دھیرے دھیرے کھلتا ہے

" میم صاحبہ اسٹیشن گئی ہیں.

آخری بار ایک بیوی کے ہونٹوں کو

کسی پرائے مرد کے لمس سے ناپاک کرنے کے لیے"

(اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل)

ایک طرف مرد کی حالت بے قابو ہے تو دوسری طرف یہ فکر کہ جب بیوی اسٹیشن سے لوٹ کر آئے گی تو شوہر کا اس کے ساتھ کیا رویہ ہوگا۔؟ مصنف سامعین کو یہ فکر دے کر ان حالات کو سامنے لاتا ہے جو اس حالت کے ذمہ دار ہیں۔

شوہر نہایت بدچلن تھا۔ اس کے باوجود بیوی نے شوہر کی عسرت، غریبی اور بیماری میں ساتھ نہ چھوڑا اور کئی کئی وقت فاقہ سے رہ کر بھی ایثار اور محبت کا ثبوت دیا۔ وقت بدلا شوہر نے شراب اور عورت سے توبہ کر لی۔ ایک ایک لمحہ بیوی اور گھر کے سپرد کر دیا اور جبکہ شادی کو پندرہ سال گزر چکے ہیں۔ تین بچے ہیں اور بڑی لڑکی جوان ہو رہی ہے۔ جب گھر میں دولت کی ریل پیل ہے اس وقت اس کی بیوی نے اس سے بے وفائی کی ہے۔ دگل نے شوہر اور بیوی کے تضاد اور دونوں کرداروں کے اپنے تضاد سے جذبات کو ابھارا ہے اور دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

ڈرامائی مونولاگ کے آغاز اور انجام کے درمیان بسنت اور برسات کا بیان ہے۔ اس شام کا بیان ہے جب پڑوس میں آئے ہوئے فوجی کو دیکھ کر بیوی کا آنچل ڈھلکنے لگتا ہے۔ شوہر کھڑکی کے دروازے بند کر لیتا ہے تو فوجی کے سگار کی ہلکی ہلکی بو بیوی کے ہونٹوں، بالوں، تکیوں، کتابوں اور پلیٹوں میں رچ بس جاتی ہے شوہر رات رات بھر ٹہلتا رہتا ہے اور ایک دن بیوی لوٹ کر آتی ہے اور روتی ہے۔ شوہر بے بس سے بے زبان اس کے پاس بیٹھ جاتا ہے کوئی شکایت نہیں کرتا۔ ایک چھت کے نیچے دونوں کے بیچ صدیوں کے فاصلے حائل ہو جاتے ہیں۔

شوہر اندھیری راتوں میں بھرا پستول لیے ٹہلتا ہے اور

"سپنوں میں کئی بار
میں نے اپنے ہاتھوں کو لہو سے لت پت دیکھا
کئی بار میں نے عورت کی کمزوری کے بیان دیے

کئی بار پھانسی کے تختے پر لٹکا
بند کمرے کی دیواروں سے
ٹکریں مار مار کر
میں کئی بار پھوٹ پھوٹ کر رویا
آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر
میں بے کار
دور نیلے آسمان میں انصاف ڈھونڈتا رہا۔

(اوپر کی منزل ۔ کرتار سنگھ دگل)

خیالات آتے اور جاتے رہتے ہیں۔ آتی ہوئی موٹر کی آواز سے بیوی کے لوٹنے کا علم ہوتا ہے اور شوہر کے اندر کا مرد خوش ہوتا ہے بیوی کو اداس دیکھ کر۔ اب اسے بھی علم ہوگا ہجر کی رات کیسے کٹتی ہیں۔ درد کا چاند کس طرح آگ برساتا ہے

پھر ڈرامائی موڑ آتا ہے۔ شوہر کے دل میں درد اٹھتا ہے۔ پندرہ سال کا قرب انگڑائیاں لیتا ہے۔ اپنی بے وفائی یاد آتی ہے اور وہ بیوی کے لیے تڑپ اٹھتا ہے اور کیچڑ میں لتھڑی ہوئی کمل کی پتی کو ہزار پانیوں سے دھونے کا عزم کرتا ہے۔

غرض ریڈیو ڈرامائی مونولاگ میں کردار کی زندگی کے اس لمحہ کو پیش کیا جاتا ہے جس میں اس کی زندگی کی اہم ترین ذہنی کش مکش موجود ہوتی ہے۔ یہ کش مکش جہاں مختلف قوتوں کے ٹکراؤ کا احساس پیدا کرتی ہے وہاں اس کش مکش میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ اس سے کردار کی زندگی کے تمام اہم پہلو روشنی میں آجاتے ہیں اور کردار اپنی تمامتر خوبیوں کے ساتھ تخیل میں زندہ جاوید ہو جاتے ہیں۔ ڈرامائی مونولاگ میں مرکزی کردار کے علاوہ دوسرے کردار اپنی بے زبانی کے باوجود اپنا مکمل تعارف کراتے ہیں۔ مرکزی کردار کی ڈرامائی تقریر اس کے اپنے جذبات کے اظہار کے ساتھ ساتھ دوسرے کردار کی شخصیت کو بھی واضح کرتی ہے۔ چنانچہ "جوبن دئے جات دگا" میں ڈرامائی مقرر نے روپ متی کے کردار اور اس کی جذباتی کیفیت کو پیش کیا ہے۔

"اوپر کی منزل" میں شوہر کی ڈرامائی تقریر میں اس کی بیوی کی زندگی اور نفسیاتی کش مکش کو ابھارا گیا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ میں لمحاتی جذباتی کش مکش ایک مرکزی دھارے کی حیثیت رکھتی ہے اور مصنف ان تمام واقعات اور جذبات کو جن سے اس دھارے کو تقویت پہنچے گی، مرکزی جذبے سے جوڑ دیتا ہے جس کی وجہ سے ڈرامائی مونولاگ میں کش مکش کے ساتھ کشش شامل ہو جاتی ہے اور ایسے واقعات سامنے آتے ہیں جو کردار کی تعمیر میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ "امانت" میں ایک لڑکی کی زندگی کے آخری لمحات پیش کیے گئے ہیں جو جوان موت مرنا نہیں چاہتی ہے اور اسے شدت سے اپنے محبوب کا انتظار ہے۔ لڑکی کی اس کیفیت کو پیش کرنے میں مصنف نے مختلف تکنیکوں کو استعمال کیا ہے۔ لڑکی کبھی اپنی جوان موت کا دکھ کرتی ہے تو کبھی اپنے ماں باپ اور بھائی بہنوں کا رنج و ملال بیان کرتی ہے۔ کبھی ایک کنواری لڑکی کے ارمان کا ذکر کرتی ہے تو کبھی ہاتھوں میں مہندی لگانے کا اصرار کرتی ہے۔ وہ دنیا و آخرت کے بیان سے زندگی اور دنیا کو موت اور آخرت پر ترجیح دیتی ہے۔

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ نظم و نثر یا دونوں کے امتزاج سے لکھے جاتے ہیں اور ڈرامائی مونولاگ نگار سماعتی فن کی حدود میں رہ کر نگر وفن کے اعلا نمونے پیش کرتے ہیں۔ کہنے کو تو یہ صنف ریڈیو نے اسٹیج سے اخذ کی ہے مگر یہ صنف ریڈیو کے لیے مناسب ترین صنف ہے اور اس کی پیش کش میں اعلا درجے کی ڈرامائیت محسوس ہوتی ہے جو ایک عظیم ڈرامے کی نمایاں خوبی ہے

بی بی سی کی تاریخ کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یوں تو ۱۹۲۲ء میں پہلی بار ریڈیو سے ڈراما نشر ہوا مگر ریڈیو کے لیے خاص طور سے لکھا گیا ڈراما ۱۹۲۴ء میں ہی نشر ہوا[1]۔ رفتہ رفتہ ریڈیو ڈرامے نے اپنی انفرادیت قائم کی اور اسٹیج ڈرامے سے الگ اپنی دنیا آباد کرلی۔ ریڈیو فیچر نے بہت بعد میں اپنے ابتدائی نقوش پورے کیے اور دوسری جنگِ عظیم کے دوران اس نے ایک صنف کی حیثیت سے ترقی کی۔ انھیں دنوں ہندوستان میں بھی ریڈیو فیچر مروج ہوا اور بی بی سی کے زیرِ اثر اس نے صنفی تقاضے پورے کیے۔

یوں تو ریڈیو فیچر کی عمر ریڈیو ڈرامے کے مقابلے میں بہت کم ہے مگر جو شہرت اور مقبولیت ریڈیو فیچر کو میسر ہوئی وہ ریڈیو ڈرامے کے حصہ میں نہیں آئی۔ اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ ریڈیو ڈرامے کی پیدائش سے قبل اسٹیج ڈرامے کی ہزاروں سال کی روایت موجود تھی اور اس کے مخصوص تصورات رائج تھے۔ جب ریڈیو ڈراما وجود میں آیا تو اسے اپنا مقام حاصل کرنے کے لیے ڈرامے کے ان تصورات کا مقابلہ کرنا پڑا جو انسانی قلوب میں بہت گہرے اور راسخ تھے۔ فیچر کو اس قسم کی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا کیوں کہ وہ ریڈیو ڈرامے کی ان تمام اصناف سے مختلف تھا جو ریڈیو ڈرامے نے ادب، صحافت اور اسٹیج سے مستعار لی تھیں۔ سامعین کو فیچر کا پہلے سے تجربہ نہ تھا اور ریڈیو ڈرامے نے اس دل کش صنف کو خود ہی جنم دیا تھا۔ ریڈیو ڈرامے کے بیشتر ناقدین نے اس حقیقت کا اعتراف کیا کہ فیچر ریڈیو کی اپنی چیز ہے اس سلسلے میں لارینس گلیم (Laurence Gilliam) نے لکھا کہ

---

[1] British Radio Drama. Val Gielgud p. 17

"ریڈیو فیچر کی اہمیت اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ یہ اظہار کا
ایک ایسا طریقہ ہے جو ریڈیو نے اپنے لیے ایجاد کیا ہے اور
یہ ان طریقوں سے مختلف ہے جو ریڈیو نے دوسرے فنون اور
طباعت و اشاعت کے طریقوں سے اخذ کیے ہیں۔ یہ سر تا سر
ریڈیو کی چیز ہے۔"[۱]

اس حقیقت کا اعتراف بی بی سی کے سہ ماہی کے ۱۹۵۱ء کے خزاں نمبر میں بھی کیا گیا۔ اور رمیش چندر[۲] اور جی سی اوستھی[۳] نے بھی اقرار کیا کہ ریڈیو فیچر ریڈیو کی اپنی چیز ہے اور ریڈیو فیچر سے قبل اس قسم کی کوئی چیز رائج نہ تھی۔

ای۔ جے۔ کنگ۔ بل (E. J. King - Bull) نے ریڈیو فیچر کے لیے ریڈیو پیس (Radio piece) کی اصطلاح تجویز کی اور وال گلگڈ کو بھی یہ نیا نام پسند تھا مگر جب یہ نام قبول نہیں کیا گیا تو انھیں صدمہ ہوا جس کا اظہار انھوں نے اپنی کتاب "برٹش ریڈیو ڈراما" میں کیا۔[۴] غرض ریڈیو فیچر ایک نئی ڈرامائی صنف تھی اس لیے جب ریڈیو فیچر نشر ہوئے تو انھیں سامعین کی مخصوص تصورات کا سامنا نہیں کرنا پڑا اور انھیں کافی پسند کیا گیا۔ نتیجے کے طور پر بڑی تعداد میں ریڈیو فیچر نشر ہونے لگے۔

ریڈیو فیچر کی اس شہرت اور مقبولیت کے باوجود اس کا مخصوص تصور عام نہ ہو سکا۔ عام سامعین کی بات الگ ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے ناقدین بھی فیچر کی تعریف بیان کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہی اس کا

۱۔ B.B.C. Features by Laurence Gilliam
Broadcasting in India G.C. Awasthy P.83

۲۔ Feature Programme by Romesh Chander.
Studies in Broadcasting P.P. 11

۳۔ Broadcasting in India by G.C. Awasthy P.P. 81

۴۔ British Radio Drama by Val Gielgud P. 48

نیا پن تھا، دوسری اصناف، جو ریڈیو نے دوسرے فنون سے اخذ کی تھیں، پہلے سے رائج تھیں اور ان کا تصور عام تھا مگر ریڈیو فیچر ڈرامے کی کائنات میں نیا نیا تھا اور اس کا تصور بھی نیا نیا تھا۔ اس وجہ سے ریڈیو فیچر کی تعریف متعین کرنے میں دشواری ہوئی۔ اس کے علاوہ ایک مشکل اور بھی تھی۔ دوسرے فنون میں "فیچر" مختلف مفہوم اور معنوں میں مستعمل ہے۔ اس لیے عام زندگی میں اسے تیوہار کی تقریبات، فرمائش کی تقریر اور موسیقی کے پروگرام کے لیے استعمال کیا جاتا تو سینما میں شام کے اس خصوصی پروگرام کے لیے جس میں کہانی اداکاروں کے ذریعے پیش کی جاتی ہے۔ فلم میں تفریح، زیب اور فزار کے لیے تو صحافت میں خبروں اور تبصروں کے علاوہ دوسرے تمام مواد کے لیے فیچر کی اصطلاح مروج ہے۔ غرض عام زندگی میں اور دوسرے فنون میں فیچر مختلف پروگراموں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ ان پروگراموں میں اس قدر تنوع تھا کہ فیچر سے کسی خاص پروگرام کا تصور پیدا نہیں ہوتا تھا۔

ریڈیو میں بھی فیچر سے بہت سے موضوعات اور پیش کش کے طریقے وابستہ تھے۔ مجرد خیال، ٹھوس حقیقت، تاریخ، جغرافیہ، تعلیم، سیاست، جنگ وامن ادب و فن، شخصیت، زبان، ملک، صوبہ، شہر ادارہ اور تحریک وغیرہ پر فیچر لکھے جاتے تھے۔ فیچر کا موضوع اتنا وسیع تھا کہ اس کا احصار ناممکن معلوم ہوتا تھا۔

ریڈیو فیچر کے مفہوم کو متعین کرنے میں اس کے انداز پیش کش سے کافی گمراہی پیدا ہوئی۔ وہ پروگرام جو ریڈیو فیچر کے نام سے نشر ہوئے ان میں مجرد خیالات جیسے بہادری، جواں مردی، خوشی وغیرہ اور پہاڑوں اور دریاؤں کو متشکل کیا جاتا اور ان کو قوت گویائی عطا کی جاتی اور تصوریہ (Fantasy) کے تکنیکی حربے استعمال ہوتے۔ کبھی فیچر میں حصہ لینے والے کردار پیشہ ور صداکار ہوتے اور ریڈیو اسٹوڈیو میں کردار تخلیق کیے جاتے تو کبھی ان کو دور دراز علاقوں سے پیش کیا جاتا اور ان کے کرداروں کے لیے مائیکروفون نئی چیز ہوتا۔ کچھ ریڈیو فیچروں کی ہیئت

ایک موضوع پر مختصر مختصر تقریروں کی ہوتی یا ایک تقریر کے مختلف پیرے گراف کی جن کو مختلف راوی ڈرامائی انداز سے پڑھ دیتے اور کچھ فیچر ایسے ہوتے کہ ان میں اور ڈرامے میں فرق تمیز کرنا مشکل ہو جاتا۔ کبھی فیچر میں تاریخی اور صحافتی پہلو غالب ہوتا اور کبھی ان میں تخیل کی فراوانی ہوتی۔

رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) اور جانیٹ ڈنبر (Janet Dunbar) نے بھی ریڈیو فیچر کی پیش کش کے مختلف طریقوں کا ذکر کیا ہے۔ جن میں ڈرامے اور تصویروں کے بہت سے طریقے شامل ہیں۔

پیش کش کے طریقے کچھ اس قدر زیادہ اور مختلف تھے کہ ناقدین کی سمجھ میں نہیں آیا کہ فیچر کی خصوصیات کس طرح بیان کی جائیں۔ جن ناقدین نے ریڈیو فیچر کی خصوصیات بیان کیں ان کے نظریات محدود ہو کر رہ گئے اور بہت سے اعلا ریڈیو فیچر ایسے تھے جن پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا تھا۔

ریڈیو فیچر کی تعریف

ان تمام دشواریوں کے باوجود مختلف ناقدین نے ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کی ہے اور اپنے اپنے طور پر ریڈیو فیچر کا مفہوم سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ شمشاد سید اور امین اختر نے ریڈیو فیچر میں راوی کے استعمال اور تاریخی شخصیت کی مرکزی حیثیت کے علاوہ حقائق کو زیادہ سے زیادہ پیش کرنے اور مبالغہ سے پرہیز کرنے پر زور دیا ہے ان کے نزدیک ادبی نقش و نگار کو پس منظر میں رکھنا چاہیے اور ایک کامیاب فیچر جوش اور حیرانگی کا مجموعہ ہونا چاہیے۔[۵۱] وہ ریڈیو فیچر کو ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف تسلیم کرتے ہیں۔ رودجرمین دیل نے اپنی کتاب "آن دی ایر" (On the Air) میں ریڈیو فیچر سے متعلق مختلف ناقدین کے خیالات قلمبند کیے ہیں۔ چناں چہ وہ لکھتے ہیں کہ ۱۹۴۷ء میں وال گلگڈ نے (The Year of the Locust) میں لکھا کہ فیچر پروگرام ریڈیو ڈرامے کے علاوہ کوئی بھی ریڈیو

---

۵۱ ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید۔ امین اختر۔ صفحہ ۲۹

پروگرام ہوسکتا ہے اور اس کا مصنف ریڈیو ڈرامائی تخلیق کی خصوصی۔ نئی (Speci alities) تکنیک استعمال کرتا ہے۔ لارینس گلیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اس کے نزدیک نشریات میں ریڈیو کے بہت سے پروگراموں اور خاص طور سے حقیقی (Factual) اور دستاویزی (Documentary) پروگراموں کو جنھیں مختلف تکنیکوں سے پیش کیا جاتا ہے انھیں فیچر کہتے ہیں — ان میں سے اکثر کو ڈرامے کی شکل (Dramatisation) اور منتخب حقیقت (Edited actuality) کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ خود روجر مین ویل نے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا کہ :-

"۱۹۳۰ء کے آخری سالوں میں بی بی سی سے نیم ڈرامائی اور تجرباتی پروگرام نشر ہوتے تھے۔ کبھی ان پروگراموں میں حقیقی زندگی کے موضوعات ڈرامائی تدبیر یا عمل کی شکل اختیار کر لیتے تھے۔ یہ پروگرام فیچر پروگرام کہلاتے تھے اور لفظ فیچر "فیچر پروگرام" سے اخذ کیا گیا ہے"[۱]

رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) نے ریڈیو فیچر میں حقیقت پسندی کو خاص اہمیت دی ہے۔ چنانچہ بقول ان کے "ریڈیو فیچر کا دائرہ عمل اس قدر وسیع ہے کہ ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرنا آسان کام نہیں۔ ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ یہ بنیادی طور پر ماضی یا حال کی بنیادی چیزوں یا انسانوں سے تعلق رکھتا ہے"[۲] وال گلگرڈ نے "برٹش ریڈیو ڈراما" میں جو (The year of the Locusts) کے تقریباً دس سال بعد شائع ہوئی اس میں فیچر سے متعلق تحریر کیا کہ "ریڈیو فیچر ڈرامے کی ہیئت میں نہ ہو مگر جب اسے سامعین کے لیے نشر کیا جائے تو اس کے خاکے (Design) میں ڈرامائی تکنیک استعمال کی جائے ریڈیو فیچر کی مختصر اور جامع تعریف اس طرح کی جا سکتی ہے کہ یہ ریڈیو ڈراما نہیں

۱۔ In The Air by Roger Manuell p.p. 48

۲۔ Enjoying Radio and Television by R. Dunnet p.p. 75.76.

ہوتا مگر اس کے لیے ریڈیو ڈرامے کے ہدایت کار اور صدا کاروں کی ضرورت ہوتی ہے۔[1] ان ناقدین نے کسی نہ کسی صورت میں اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ ریڈیو فیچر میں مبالغہ سے زیادہ حقیقی اور دستاویزی مواد کی اہمیت ہے۔ یہ ریڈیو ڈرامے سے مختلف ہوتا ہے مگر ڈرامائی تکنیک سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ لیونل فیلڈن (Lionel Fielden) نے ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "فیچر پروگرام ایک ایسا طریقہ ہے جس میں معلومات (Information) یا تفریح (Entertainment) کو نشریات کے تمام حاصل شدہ طریقوں اور ترکیبوں کے ذریعے مرغوب اور پسندیدہ انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔"[2] لیونل فیلڈن نے ریڈیو فیچر کی تعریف میں اظہار اور ادائیگی کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی ہے اور اسے بیان کی ایک تکنیک تک محدود رکھا ہے۔ ریڈیو فیچر کسی بھی شکل میں لکھا اور پیش کیا جائے اس میں حقیقت نگاری کی بنیادی اہمیت ہے اور اسی خوبی پر اس کا صنفی تصور قائم ہے۔ اگر اس تعریف کو قبول کر لیا جائے تو ایک طرح سے وہ تفریحی پروگرام جن کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے، اس صنف کے ذیل میں شامل ہو جائیں گے۔

فیچر اور حقیقت نگاری

ریڈیو فیچر کی بحث میں "حقیقت" کو وہ انسانوں سے متعلق ہو یا چیزوں سے، ماضی سے متعلق ہو یا حال سے، بہت اہمیت دی گئی ہے اور ریڈیو فیچر میں اس کا مخصوص تصور ہے۔ ریڈیو فیچر میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ موضوع سے متعلق افراد کو ہی ریڈیو فیچر میں کردار کی حیثیت سے پیش کیا جائے۔ مثلاً اگر فیچر "آزاد ہند گورمنٹ" پر لکھا گیا ہے تو ان لوگوں کو ہی بات چیت، انٹرویو یا دوں کے ذریعے اس فیچر میں شامل کریں جو اس تنظیم سے وابستہ رہے ہیں اور وہی افراد

[1] British Radio Drama by Val Gielgud p.p.48
[2] Broad casting in India up to the period 31st March 1939-40.

حقیقت میں فیچر کو سچائی اور حقیقت سے قریب کریں گے۔ اس مقصد کے تحت جب ایس ایل سنہا نے "آزاد ہند گورنمنٹ" فیچر لکھا اور پروڈیوس کیا تو اس میں راوی کے ساتھ ساتھ لکشمی سوامی ناتھن ایس اے۔ ایر، لفٹیننٹ کرنل شاہنواز خاں، لفٹیننٹ کرنل گلزارا سنگھ اور دینا ناتھ داس کو جو سبھاش چندر بوس کی آزاد ہند گورنمنٹ کے کیبنٹ کے ممبران تھے ان کے انٹرویو شامل کیے اور اس فیچر سے متعلق سبھاش چندر بوس کی ریکارڈ کی ہوئی تقریریں استعمال کیں۔ اسی طرح راقم الحروف نے اپنے فیچر "مچھیرا" میں مچھیرے اور مچھلی فروش وغیرہ کے خاکے نہیں لکھے اور نہ ہی کسی صدا کار نے ان کا پارٹ ادا کیا بلکہ کشتی کے ذریعے تالاب کے وسط میں شکار کھیلتے مچھیرے سے ملاقات کی اور اس کی زندگی، اس کی معاش پسند وناپسند، اس کے مسائل اور اس کی امیدوں کے بارے میں انٹرویو ریکارڈ کیا۔ اسی طرح مچھلی بازار میں مچھلی فروخت کرتے ہوئے مچھیروں، مچھوؤں اور مچھلی کے ایجنٹ سے بھی انٹرویو لیے۔ انٹرویوں کے لیے مناسب آدمیوں کی تلاش اور ریکارڈنگ مشکل مرحلہ ضرور ہے مگر اسی سے ریڈیو فیچر میں زندگی آتی ہے کیوں کہ یہ کردار اپنی آواز کی انفرادیت، لہجہ کی خوبی اور بیان کی سچائی سے اپنا ایسا جیتا جاگتا تعارف کراتے ہیں جو ادیب صدا کار اور ہدایت کار کی مشترکہ کوششوں سے بھی ممکن نہیں ہے۔ ایڈورڈ لیویسی نے ریڈیو میں حقیقت (ACTUALITY) کے مخصوص مفہوم کی تشریح کرتے ہوئے لکھا کہ "مصنفین کے ذریعے لکھے گئے اور اداکاروں کے ذریعے پیش کیے گئے کردار اصلی انسانوں کے نمائندہ نہیں اور دوسرے فنون کے مقابلہ میں ریڈیو میں آسانی کے ساتھ انسانوں کو اپنا پارٹ ادا کرنے کے لیے پیش کیا جاسکتا ہے اور وہ اپنے پیروں پر کھڑے ہوسکتے ہیں"[۵۱] ریڈیو فیچر میں اس طرح حقیقی انسانوں کو ان کا پارٹ ادا کرنے کے لیے شامل کیا جاتا ہے وہ فیچر جو حال یا ماضی قریب سے تعلق رکھتے ہیں ان میں حقیقی انسانوں اور چیزوں کو پیش کرنا ممکن ہے۔ مگر ماضی اور ماضی بعید کے

---

۵۱ Sound Broadcasting and society: Edward Lovesy. Relation between university and Film Radio and Television edited by Weckham p.p. 9.

حقیقی واقعات کی پیش کش میں اس قسم کی آسانیاں میسر نہیں اور نہ ہی ان کی امید کی جا سکتی ہے۔ اس حالت میں فیچر نگار تحقیق و تلاش کے بعد حقیقی مواد کا مطالعہ کر کے تخیل کے سہارے کردار تخلیق کرتا ہے۔ ان کے مکالمے ان کی تاریخی حقیقت اور حیثیت کو واضح کرتے ہیں

مثال کے طور پر اکبر پر لکھے گئے فیچر میں فیچر نگار اکبر کا کردار تخلیق کر کے اسے مختلف کرداروں سے محوِ کلام دکھائے گا اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کو واضح کرے گا۔ ہم نہیں جانتے کہ اکبر نے کب اور کس سے کس طرح گفتگو کی اور نہ ہی اس کا واضح ثبوت موجود ہے۔ مگر ہم تاریخی حقائق سے اتنا ضرور جانتے ہیں کہ اکبر نے ہندستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو برابر کا درجہ دیا۔ وہ مختلف مذاہب کی عزت کرتا تھا۔ اکبر کا کردار اسی تاریخی اور ضروری سچائی کے ارد گرد تعمیر ہوگا اور جب تک اکبر کے مکالمے اس مرکزی خیال کو واضح کرتے اور تقویت دیتے رہیں گے اس وقت تک یہ کردار فیچر کی ضرورت کو پورا کرتا رہے گا اور اگر یہی کردار غیر مسلموں پر عتاب نازل کرتا ہوا محسوس ہوگا تو یہ کردار ڈرامے یا تصویریہ کے لیے تو موزوں ہو سکتا ہے ریڈیو فیچر کے لیے نہیں۔ ان حالات میں فیچر نگار کو تخیل کے پرواز کی اجازت ضرور ہے مگر تاریخی اور تسلیم شدہ سچائی سے گریز ممکن نہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے فیچر "اکبر اعظم" میں اکبر کے تسلیم شدہ عقائد اور کارناموں پر اکبر کے کردار کی بنیاد رکھی ہے۔ ساغر نظامی نے "اسوۂ حسنہ" میں ابوالکلام آزاد کا کردار تخلیق کیا اور ابوالکلام کے مکالمے ان کے خطبۂ صدارت رام گڈھ ۱۹۴۰ء ترجمان القرآن تحریک آزادی نمبروں اور تذکرہ کی روشنی میں تحریر کیے اور ان کے تسلیم شدہ تصورات اور شخصیت کو ہی فیچر میں شامل کیا۔ چنانچہ "جنگِ آزادی کے شعلہ فشاں موڑ پر راہ اور وقت کے اندیشوں" کے بارے میں ابوالکلام آزاد کے خیالات زتشی نے ابوالکلام کا پارٹ ادا کر رہے تھے، ادا کیے جو تذکرہ سے لیے گئے تھے۔

"بڑے بڑوں کا عذر یہ ہوتا ہے کہ وقت ساتھ نہیں دیتا اور سر و سامان و اسباب کار فراہم نہیں۔ لیکن وقت کا فاتحِ اعظم اٹھتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر وقت ساتھ نہیں دیتا تو میں اس کو ساتھ لوں گا۔ سر و سامان

نہیں تو میں اس کو ساتھ لوں گا۔ اگر زمین موافق نہیں تو آسمان کو اتارنا چاہیے۔ اگر آدمی نہیں ملتے تو فرشتوں کو ساتھ دینا چاہیے اور اگر انسانوں کی آوازیں گونگی ہو گئیں ہیں تو پتھروں کو بولنا چاہیے۔ اگر ساتھ چلنے والے نہیں، درختوں کو دوڑنا چاہیے۔ اگر دشمن بے شمار ہیں تو آسمان کی بجلیوں کی بھی گنتی نہیں۔ اگر رکاوٹیں اور مشکلیں بہت ہیں تو پہاڑوں اور طوفانوں کو کیا ہو گیا ہے کہ راہ صاف نہیں کرتے۔

وہ زمانے کی مخلوق نہیں ہوتا کہ زمانہ اس سے چاکری کرائے۔ وہ وقت کا خالق اور عہد کا پالنے والا ہوتا ہے اور زمانے کے حکموں پر نہیں چلتا بلکہ زمانہ آتا ہے تاکہ اس کی جنبشِ لب کا انتظار کرے۔ وہ دنیا پر اس لیے نظر نہیں ڈالتا کہ کیا کیا ہے جس سے دامن بھر لوں۔ وہ یہ دیکھنے کے لیے آتا ہے کہ کیا کیا نہیں ہے جس کا دامن پورا کر دوں۔

اس کا ضمیر بخشش و عطا ہے طلب و سوال نہیں۔ اس کی نظریں طاق کی بلندی نہیں ناپتیں۔ ہمیشہ اپنے ہاتھ کی رسائی اور حد کی بلندی دیکھتی رہتی ہیں۔"

مولانا ابوالکلام آزاد کی حب الوطنی، جنگِ آزادی کی لگن کوئی چھپی ہوئی بات نہیں۔ ان کے عزم کی بلندی ہمالہ سے بھی بلند تھی اور ابوالکلام کے کردار کے منھ سے یہ مکالے ان کی شخصیت کی بنیادی سچائی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اگر یہی کردار زندگی سے لڑنے کے حوصلہ کو کھو دے اور اس طبقہ کی نمائندگی کرے جو آزادی کا خواہاں نہ تھا تو یہ کردار ریڈیو فیچر کے لیے مہمل اور ناپسندیدہ ٹھہرے گا۔ اقبال مجید نے اپنے فیچر "داراشکوہ" میں دارا اور اورنگ زیب کی شخصیت کے اٹل اور ٹھوس پہلوؤں کو ظاہر کیا اور ان تاریخی شخصیتوں کے مکالمے ان کے کردار کو واضح کرتے ہیں اور حقیقت کا احساس دلاتے ہیں۔

دارا: جہاں پناہ میں آپ سے درخواست کرتا ہوں کہ یہ ناانصافی ہے۔

ہندو مسافروں کے ساتھ یہ سلوک کسی طرح روا نہیں ۔ میں تختِ سلطانی سے نزیادکروں گا کہ اس نام سے کوئی رقم ہندو یاتریوں سے نہ وصول کی جائے رعایا شہنشاہ کے ہاتھوں میں خدا کی امانت ہے ظلِ سبحانی ۔ ہمیں دلوں پر حکومت کرنا ہے لوگوں کے مسلک اور دینوں پر نہیں ۔

دارا کے ذہن پر ہندو تصورات کا گہرا اثر تھا اور دارا کے یہ مکالمے اس تاریخی سچائی کو ظاہر کرتے ہیں ۔ وہ کہتا ہے :

دارا ۔ یہ کس زمین کی خوشبو ہے پنڈت جگنا تھ ؟ دل بار بار پوچھتا ہے کہ اے ہندستان ۔ اے رام لکشمن اور ارجن کی سرزمین ، اے کرشن کی مرلی کے دیش میرے دل میں تجھے جاننے کی پیاس ہے ۔ تجھے اپنانے کی حسرت ہے ۔ ۔ ۔

اقبال مجید نے دارا کی طرح اورنگ زیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا ہے جو تاریخ کا جزبن چکے ہیں ۔

اورنگ زیب ۔ (غصہ سے) ہم اورنگ زیب ہیں حبیتر سال ۔ دکن میں ہوا خوری ہماری منزل نہیں ۔ ہمارے ایک ایک سوار سے کہہ دو کہ گھوڑے کی پیٹھ پر جاگتا رہے ۔ ایک ایک لمحہ قیمتی ہے ۔ ہم دارا نہیں کہ دلی کے دربار میں اعلیٰ حضرت کے مصاحب بن کر شاہ بلند اقبال کے لقب پر خوش ہو جائیں ۔ ہم سپاہی ہیں راؤ چھتر سال ۔

اور جب اورنگ زیب اپنے بیٹے سے مخاطب ہوتا ہے تو اس کے خوفناک ارادے ظاہر ہوتے ہیں ۔

اورنگ زیب ۔ سلطان محمد ، فرزندمن ہمیں اس دن کی جستجو ہے جب والیٔ تخت کا انتخاب تلوار کرے گی اور دارا کا سر ہمارے نیزہ پر ہو گا ۔

یہ مکالمے بے بنیاد نہیں ۔ تاریخ گواہ ہے کہ اورنگ زیب نے اپنے مقاصد کی خاطر دارا کو زندگی سے محروم کر دیا ۔ ریڈیو فیچر میں اس قسم کی حقیقت نگاری کی اہمیت ہے ۔ یہ حقیقت نگاری صرف کرداروں اور مکالموں تک ہی محدود نہیں ۔ فیچر کے ماحول

پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے اس لیے فیچر نگار کے لیے تاریخ کا مطالعہ اور مستند حوالوں کی تلاش وجستجو بہت اہمیت رکھتے ہیں اور اس کی شخصیت میں سنجیدگی اور نظم وضبط بہت ضروری ہیں۔

ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈراما

ریڈیو فیچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے کچھ ناقدین مثلاً وال گلگڈ نے اس حقیقت پر پر زور دیا تھا کہ ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈرامے میں فرق ہے اور یہ کہ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی تکنیکی حربوں کو استعمال کرتا ہے۔ دراصل جب ریڈیو فیچر میں واقعات کو ڈرامائی انداز سے پیش کرنے کے لیے پلاٹ اور کردار تخلیق کیے جاتے ہیں اور جب فیچر نگار تخیل سے کام لیتا ہے تو ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈرامے میں فرق تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

شمشاد سید اور امین اختر نے ریڈیو فیچر کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا کہ

"اس قسم کے ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ راوی کا بیان تھوڑے ہی عرصے میں ہمیں دنیا کی تاریخ کے کسی دور میں پہنچا سکتا ہے اور پے در پے ہم آنے والے مناظر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے اور صحیح مطالب اخذ کرنے کے قابل بن جاتے ہیں۔"[۱]

اور مثال میں وہ آل انڈیا ریڈیو پشاور سے نشر ہوئے فیچر کے کچھ حصے نقل کرتے ہیں۔

"موسیقی نیڈران ...... نیڈر

راوی۔ (نیڈران) کہنے والے کہتے ہیں کہ زمانۂ قدیم میں رومنوں نے ایک ایسی ذی شان اور پُر جلال سلطنت کی داغ بیل ڈالی کہ یہ عظمت و حشمت پھر کسی کو نصیب نہ ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ انسانی جذبات اور خواہشات پر تہذیب کا ملمع نہ چڑھا تھا۔ ہر انسانی جبلت کی تکمیل بے خوف وخطر کی جاتی تھی۔ طاقت اپنی ہوس کی قربان گاہ پر ہر قسم کی بھینٹ چڑھاتی۔ نوجوان دوشیزائیں جن کے بھرپور اور بلوریں جسموں میں گرمیٔ حیات لرزتی تھی اور

---

[۱] ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید امین اختر۔ صفحہ ۳۰

حسین کنیزیں جن کا شباب چشموں کی طرح ابلا پڑتا تھا محض دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ذبح کر دی جاتیں۔

(میوزک فیڈان ...... فیڈ)

راوی ۲۔ (فیڈان) ٹی نس کا شہر جو روم ایمپائر کی انگوٹھی کا سب سے خوبصورت نگینہ تھا ڈالینوس کی عظیم الشان مندر کی وجہ سے شہرت دوام حاصل کر چکا تھا اس کا مندر شہر کے ایوانوں میں اس طرح نظر آتا تھا جیسے بالشتیوں کے گروہ میں ایک دیو اس کے مینار اگر آسمان کو چھو رہے تھے تو نیچے ان کی محرابیں اپنا کشادہ سینہ کھولے با تمکنت و احتشام استادہ تھیں۔ آج ڈالینوس کے مندر کے آگے بڑی چہل پہل ہے۔" فیڈ

(لوگوں کا شور فیڈان)

مصنفین ریڈیو ڈراما اس مثال کے بعد لکھتے ہیں کہ "یہ بیان سن کر آپ سمجھ جاتے ہیں کہ آپ کے سامنے تاریخ کا ایک ایسا باب کھلنے والا ہے جس میں چند لمحوں کی خوشی کے لیے خونی کھیل کھیلے جاتے ہیں۔ اب اگر ڈرامے کے دوران ایک وحشیانہ قتل کا سین آپ کے سامنے آئے تو آپ متعجب نہ ہوں گے۔ کیونکہ آپ اس کے لیے تیار ہو چکے ہیں اور اگر آپ کا تخیل قدرے تیز واقع ہوا ہے تو آپ خود بخود چاہیں گے کہ اب کوئی ہولناک واقعہ سامنے آئے۔ ان حالات میں تصور کی اس توقع کو پورا نہ کرنا یقیناً غیر فطری ہو گا۔"

بلاشبہ ریڈیو فیچر میں راوی کو استعمال کیا گیا ہے اور اس سے بہت سے ڈرامائی مقاصد پورے کیے گئے ہیں۔ عمیق حنفی کا "پیغمبر اور پیغام" دو راویوں اور ایک راویہ کے ذریعے پیش کیا گیا ہے مگر راوی ریڈیو فیچر کی نمایاں خوبی نہیں۔ ریڈیو کے ابتدائی دنوں سے ہی ریڈیو ڈرامے میں راوی کو شامل کیا گیا ہے اور اورسن ویلز (Orson wells) نے اپنے ڈراموں میں اس کا وافر استعمال کیا ہے۔ تشاد سید اور امین اختر نے "ریڈیو ڈراما" میں فیچر کے مسودوں کے علاوہ ایک ڈراما "مجسمہ ساز"

بھی شامل کیا ہے۔ اس کا ابتدائی سین اس طرح شروع ہوتا ہے۔

پہلی آواز : یہ پتھر ہے یا دیوی بذاتِ خود برفانی لباس میں اتر آئی ہے۔

دوسری آواز: جیسے دیوتاؤں نے اپنی محبوبہ کو اپنے ہاتھوں سے تراش کر زمین پر اتارا ہو

تیسری آواز: میں تو یہ دیکھ رہا ہوں کہ کب دیوی کے لب ہلیں

پہلی آواز : صناعی کا یہ نادر نمونہ یقیناً کسی انسانی ہاتھوں کا شرمندۂ احسان نہیں۔

دوسری آواز: بنانے والا تو ہے انسان ہی مگر دیوتاؤں سے کم نہیں۔

تیسری آواز، کون ؟

دوسری آواز۔ زرمتا

پہلی آواز : کوئی اجنبی ہے

دوسری آواز : یہاں آئے اسے کئی دن ہوئے۔ ابھی تو آیا ہے۔ بہار کے پہلے پھول سے زیادہ حسین اور دیوتاؤں سے زیادہ جمیل۔

پہلی آواز: وہ نوجوان جسے لوگ ساحر کہتے ہیں۔

دوسری آواز: ہاں جس کی لمبی انگلیاں قدرت کے آوارہ حسن کو مجسموں میں قید کر دیتی ہیں۔

پہلی آواز : اور یوں اس پہ ابدیت کی مہر لگادیتی ہیں۔

(مجمع کا شور۔ دورانِ شور میں آواز۔ ہٹو ہٹو۔ راستہ چھوڑو شاہی ملکہ کا معتمد خاص)

شمشاد سید اور امین اختر نے پہلی مثال ایک ریڈیو فیچر سے دی تھی اور میں نے دوسری مثال انھیں کی تصنیف میں شامل ایک ریڈیو ڈرامے سے دی ہے۔ اگر ہم اس دوسری مثال میں شامل پہلی، دوسری اور تیسری آواز کو پہلا، دوسرا اور تیسرا راوی تسلیم کرلیں تو اندازہ ہوگا کہ یہ آوازیں بھی وہی کام انجام دے رہی ہیں جو ریڈیو فیچر میں

راوی انجام دیتا ہے۔ قمر جلالی کے "مٹھی بھر دھول" میں مورخ کا کردار راوی کا ہی ایک روپ ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے علاوہ اسٹیج ڈرامے کے ابتدائی سین میں ایسے کردار اسٹیج پر آتے ہیں جن کی کوئی خاص حیثیت نہیں اور وہ اپنی گفتگو میں آنے والے سین کے لیے ضروری تفصیلات مہیا کرتے ہیں۔ ان کی گفتگو سے ڈرامے کے موضوع، کش مکش اور کرداروں کا علم ہوتا ہے۔ کبھی کبھی کسی اہم کردار کی خود کلامی کے ذریعے یہ مقصد حل کیا جاتا ہے۔ یونانی ڈرامے میں مقررہ تقریر (Set Speech) ان مقاصد کو پورا کیا کرتی تھی جسے بعد میں ترک کر دیا گیا۔ ہملٹ کے ابتدائی سین میں ہوریشیو..... (Horatio) کی تقریر ڈرامائی عمل کے پس منظر کو ظاہر کرتی ہے۔ ان مثالوں سے یہ حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے کہ راوی ریڈیو فیچر کا وجہ امتیاز نہیں اور ریڈیو فیچر سے قبل ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے نے مختلف طریقوں سے ضرورتوں کو پورا کیا ہے جنھیں مصنفین ریڈیو ڈراما نے راوی سے منسوب کیا ہے۔ اسی طرح ریوتی سرن شرما نے بھی ریڈیو فیچر کے بارے میں لکھا ہے کہ ریڈیو ڈراما نگاروں نے فلیش بیک اور مونتاژ کی تکنیک کے استعمال سے ڈراموں میں خوبصورت اضافے کیے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "اس کے لیے ریڈیو ڈراما نگاروں نے سنسکرت اور انگریزی ڈرامے کے "سوتردھار" اور "بارڈ" کے روایتی کرداروں کو کمنٹری کے روپ میں اپنا کر بڑے بڑے ناولوں اور افسانوں کو ڈرامے کے قالب میں ڈھالا ہے اور اس طرح ڈرامے کی اس شکل کو جنم دیا جسے فیچر یا روپک کہتے ہیں"[۵۱] ریوتی سرن شرما نے فیچر کی تعبیر میں راوی کی کمنٹری کو بہت اہمیت دی ہے اور انھوں نے ناولوں اور افسانوں کو فیچر کہنے میں صداقت سے کام نہیں لیا۔ وہ ناول یا افسانے جن کو ڈرامائی ہیئت میں پیش کیا جاتا ہے انھیں "ریڈیو ڈراما روپ" کہتے ہیں فیچر نہیں۔ ایک اعلا اور متوازن فیچر میں راوی سے زیادہ اہم دوسرے عناصر کا فنی التزام ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ریڈیو فیچر میں راوی کو اہمیت حاصل ہے مگر وہ فیچر کی تمام تر کائنات نہیں۔

یونانی ڈرامے سے جدید ڈرامے تک ڈرامے نے کتنی ہی صورتیں بدلیں پھر بھی

۵۱۔ ڈرامائی نظریات اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل، ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۶۲

اس کی ہیئت کو اہمیت حاصل ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے ہیئت کے کتنے ہی تجربے کیے اور وہ ڈراما جو ابھی تک حال سے مستقبل کی طرف ترقی کرتا تھا وہ حال سے ماضی، ماضی سے حال اور حال و ماضی کے امتزاج سے تکمیل پانے لگا۔ ریڈیو فیچر بھی ریڈیو ڈرامے کی طرح کسی خاص ہیئت کا پابند نہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ریڈیو فیچر کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ ریڈیو فیچر سادہ بیان، ڈرامائی ٹکڑوں، صوتی اثرات، موسیقی بات چیت اور گفتگو کے ٹکڑوں کے ذریعے مختلف شکلوں میں پیش کیے جاتے ہیں اور مواد کی مناسبت اور فیچر نگار کے تخلیقی شعور کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کوئی بھی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ دراصل ریڈیو فیچر میں ہیئت اور صورت کو دخل ہے مگر اس کا فنی تصور حقیقت کے اظہار پر قائم ہے اور ریڈیو فیچر میں حقائق کا اظہار جس فنی طریقے سے کیا جائے گا اس کی فنی قدر و قیمت اسی قدر زیادہ ہوگی۔ حقیقت پر زیادہ توجہ دینے سے ہی ریڈیو فیچر اور ڈرامے میں حد فاصل قائم ہوئی۔

ڈرامے میں بھی خاص طور سے حقیقت نگاری کے زیر اثر، حقائق پر زور دیا گیا اور ایسے واقعات، کردار اور ماحول پیش کیے گئے جن میں ماورائیت اور فوق الفطر عناصر نہیں تھے۔ اس قسم کے ڈراموں کے کردار اور واقعات کو حقیقت سے عاری نہیں کہا جا سکتا۔ سدھانشو کمار اسی فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:-

> "فیچر میں حقائق کی ڈرامائی پیش کش ہوتی ہے۔ حقائق کا مطلب یہاں خاص طور سے حقیقی واقعات سے ہے۔ ڈراما نگار، کہانی نگار اور دوسرے فن کار اپنی تخلیق کی بنیاد تخیل پر رکھتے ہیں مگر ان کے پیش کیے گئے مضامین غیر حقیقی نہیں کہے جا سکتے۔ لیکن فیچر نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ حقیقی واقعات پر ہی اپنی تخلیق کی بنیاد رکھے"[1]

اس فرق کو اس طرح بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ تاریخی ڈرامے میں تاریخی واقعات کو کافی اہمیت حاصل ہوتی ہے مگر اس کے باوجود تاریخی ڈرامے میں تاریخ سے زیادہ ڈرامائیت اہمیت رکھتی ہے۔ اس ڈرامائیت کی خاطر ڈراما نگار آغاز سے

---

[1] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانشو۔ صفحہ ۷۱-۷۰

انجام تک کبھی تاریخ سے استفادہ کرتا اور کبھی اسے ایک بیڑی سمجھ کر توڑ دیتا ہے۔ شیکسپیر نے اپنے کئی تاریخی ڈراموں میں ان حقائق کو فراموش کر دیا جو اس کے فن پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ امتیاز علی تاج نے "انارکلی" میں ڈاکٹر محمد حسن نے "میر تقی میر" میں تاریخ سے زیادہ ڈرامائیت کو اہمیت دی اور نیم تاریخی واقعات اور داستانوں پر ڈراموں کی بنیاد رکھی۔ ڈرامے میں ڈراما نگار تاریخ سے کچھ یوں ہی سا تعلق رکھتا ہے اور وہ اس کی پابندی کے لیے مجبور نہیں۔ وہ ڈرامہ نگار ہے مورخ نہیں۔ ڈراما نگار زندگی کی حقیقتوں کو فراموش نہیں کرتا اور اپنے تخیل پر بھروسہ کرتا ہے جو زندگی کی حقیقتوں کو نیا روپ دیتا ہے اور اس تخلیق کو فن کا مقام دلاتا ہے۔ ڈراما نگار کے برخلاف فیچر نگار جب کسی واقعہ یا چیز پر فیچر تحریر کرتا ہے تو وہ مستند حقائق، تاریخی حوالوں اور دستاویزوں کی پابندی کرتا ہے۔ تخیل سے کام لیتا ہے مگر اس کا تخیل حقائق سے دور نہیں ہوتا وہ ان کو فنی اسلوب بخشتا ہے۔ رابرٹ ڈنیٹ (Robert Dunnet) نے ڈرامے اور فیچر کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "ڈراما صحیح معنوں میں تخیل کی پیداوار ہے مگر اس فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ فیچر نگار حقائق کے اظہار میں اکثر کردار تخلیق کرتے ہیں اور بہت سی چیزوں مثلاً ندی، پہاڑ اور جانوروں کو متشکل کرتے ہیں اور تصوریہ (Fantesy) کے تکنیکی حربوں کو استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے کسی تخیل خیز فیچر (Imaginative Feature) اور ڈرامہ میں فرق قائم کرنا مشکل ہے تاہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فیچروں کی اکثریت حقائق پر مبنی ہے۔ فیچر نگار اصل خیال (original idea) مصنف کے تخیل کا مرہون منت نہیں ہوتا بلکہ فیچر نگار کے حال ماضی کے کسی پہلو کو بیان کرنے کی دلچسپی سے نشوونما پاتا ہے۔ کسی تاریخی واقعہ پر لکھے گئے فیچر میں حقیقی تاریخ اور دستاویز کی پابندی ہوتی ہے اور اسی موضوع پر لکھے گئے ریڈیو ڈرامے میں اس قسم کی کوئی پابندی ضروری نہیں اور اچھے فیچر حقائق اور تخیل کے امتزاج سے لکھے گئے ہیں۔"[۵۱] تخیل کی ذرا سی آنچ فیچر کے حقائق کو تاریخ اور صحافت کی جلدوں سے نکال کر

---

[۵۱] Enjoying Radio and Television by Robert Dunnet. P.P. 76

فن کی معراج پر پہنچاتے ہیں اور وہ ہمارے ذوق جمال کو آسودہ کرتے ہیں۔ عمیق حنفی نے ڈرامے اور فیچر کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ :۔

"رپورتاژ اور ڈرامے میں فرق ہے۔ ڈراما ادبی صنف ہے اور رپورتاژ صحافتی۔ رپورتاژ کسی واقعہ یا کسی حقیقت کے آس پاس لکھا جاتا ہے اور ڈرامے کی بنیاد کسی افسانے یا داستان پر ہوتی ہے۔ رپورتاژ میں مواد اور ڈرامے میں صورت کو افضلیت حاصل ہے۔ رپورتاژ واقعیت کو مستحسن سمجھتا ہے اور ڈراما تخیل کو۔ رپورتاژ کے ذریعے واقعاتی تفریح ہوتی ہے اور ڈرامے کے ذریعے جذباتی اور خیالی۔"[۵۱]

بلاشبہ فیچر حقیقت کے آس پاس لکھا جاتا ہے اور اس میں صورت سے زیادہ مواد کی اہمیت ہوتی ہے۔ مگر فیچر سے صرف واقعاتی تفریح ہی نہیں ہوتی اور نہ ہی ڈرامے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی بنیاد کسی افسانے یا داستان پر ہو۔ اس کے علاوہ ڈراما ایک ادبی صنف نہیں بلکہ تھیٹر کے فن کا ایک مطیع فن ہے جس میں ادبیت سے زیادہ تھیٹر کے فن کی اہمیت ہے۔ ایک ڈراما کسی حقیقی واقعہ یا واقعات پر لکھا جا سکتا ہے مگر ڈراما نگار پر اس واقعہ کی مکمل اطاعت ضروری نہیں۔ ایک اعلا فیچر صرف صحافت اور تاریخ کا بیان نہیں ہوتا۔ اس میں فوٹوگرافر کی تصویر کی بے کیف اور بے مزہ صداقت نہیں ہوتی اس میں فکر و فن کا خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اور وہ فن کا مقام حاصل کرتا ہے۔ اسی مقام کے حصول کے لیے فیچر نگار ڈرامے کے تاثراتی اسلوب (Impressionistic style) اور تعمیری ساخت اور انداز کی پیروی کرتا ہے۔ جب فیچر میں ڈرامائی تکنیک استعمال ہوتی ہے تو حقیقت کا بیان سادہ اور بے رس نہیں رہتا۔ اس میں دلچسپی اور دل کشی پیدا ہوتی ہے۔ جانیٹ ڈنبر (Janet Dunbar) نے تاریخی فیچر اور تاریخی ڈرامے کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ڈرامے میں کہانی ڈرامے

---

۵۱ تمثیل بردوش فضا۔ عمیق حنفی۔ نیا دور۔ نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

کی ہیئت میں کہی جاتی ہے اور اس میں ڈرامے کی اہمیت ہوتی ہے اور فیچر میں موضوع سے متعلق زندگی کا کوئی گوشہ یا پہلو پیش ہوتا ہے اور اس میں مکالمہ یا صوتی اثرات صرف اس لیے ہوتے ہیں کہ وہ سادہ بیانیہ انداز سے بہتر ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں مکالمہ اور ڈراما موضوع کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتے ہیں[۱]۔ فیچر نگار، ڈراما نگار اور ہدایت کار کی تمام آسانیوں، آزادیوں اور نعمتوں سے فائدہ اٹھاتا ہے اور اپنے فن کی تکمیل کرتا ہے۔ فیچر میں مواد کی اہمیت اور اولیت اس کی صورت اور تاثر پر اثر انداز نہیں ہوتی اور اس کے فن کا درجہ حاصل ہونے میں مانع نہیں ہوتی۔ فیچر میں موضوع کے تمام واقعات اور پہلو ایک ربط اور تسلسل سے پیش ہوتے ہیں ان میں کوئی بکھراؤ اور انتشار نہیں ہوتا۔ وحدت تاثر جسے ناقدین نے ڈرامے کی چوتھائی اکائی تسلیم کیا ہے اور جو کسی بھی فن پارے کے لیے اشد ضروری ہے وہ فیچر میں پائی جاتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو فیچر میں وحدت تاثر اور مرکزیت کے بارے میں اپنے ان خیالات کا اظہار کیا ہے:

> "فیچر کی کوئی مقررہ ہیئت نہیں جیسی کہ ڈرامے کی ہوتی ہے۔ اس سے یہ شک ہوگا کہ فیچر میں انتشار ہوتا ہے اور اس میں وحدت اور مرکزیت نہیں ہوتی جو ڈرامے میں ہوتی ہے لیکن حقیقت اس سے مختلف ہے فیچر کی بے شکل اور آزاد تخلیق کو متحد رکھنے والا اس کا مرکزی خیال ہے ڈرامے میں ایک واقعہ تکمیل کو پہنچتا ہے جبکہ فیچر میں ایک خیال۔ فیچر میں ایک موضوع کا مختلف زاویوں سے مطالعہ کرتے ہوئے ایک خیال کو پیش کیا جاتا ہے ایک تاثر کو پیدا کیا جاتا ہے۔"[۲]

اس میں شک نہیں کہ ریڈیو فیچر میں مرکزی خیال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور فیچر کے تمام اجزا اس مرکزی خیال کے تابع ہوتے ہیں اور ایک تاثر کو جنم دیتے ہیں مگر تاثر کی یہ اکائی صرف فیچر تک ہی محدود نہیں۔ ڈرامے میں بھی تمام واقعات کو ایک نکتہ

---

۱ Writing for Radio by Janet Dunbar P.P. 40

۲ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۰۸

پر مرکوز کر دیا جاتا ہے اور ایک تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ فرق یہی ہے کہ ریڈیو فیچر میں جس طرح حقیقی مواد، وہ افراد کی شکل میں ہو یا تحریر کی، شامل ہوتا ہے وہ ڈرامے میں ممکن نہیں ریڈیو فیچر نے جذب و اثر کے لیے ڈرامائی تکنیک اور ریڈیو ڈرامے کی تمام آسانیوں کو اپنایا اور اس کے نتیجہ میں اسے ایک فن کا درجہ نصیب ہوا۔ شمشاد سید اور امین اختر نے تحریر کیا تھا کہ "ہر ایک کامیاب فیچر جوش اور حیرانگی کا مجموعہ ہونا چاہیے"[۱] اور رو جر مین ویل (Roger Manvell) نے ڈائمنڈ ہاربر (Diamond Harbour) کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا کہ "یہ پروگرام صحافت کے انداز میں شروع ہوا اور بہت سی اچھی تقریروں کی طرح اپنے آپ میں ایک چھوٹے اور کم درجہ (Minor) کے فن کی شکل میں ختم ہوا"[۲] دراصل ایک کامیاب اور اعلا پایہ کا فیچر فن کی نچلی سطح پر ہی ختم نہیں ہوتا اس میں صحافت، تاریخ اور تقریر کی صداقت ہوتی ہے۔ صوتی اثرات، موسیقی اور الفاظ کی جادو بیانی ہوتی ہے، کردار اور واقعات اپنی پوری سچائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں اور فیچر نگار کی فنی بصیرت ان تمام عناصر میں تخیل آمیزی کرتی ہے اور اندرونی ربط و تسلسل سے ایک تصویر کا خاکہ بناتی ہے اور ہدایت کار ریڈیو تھیٹر کے تمام عناصر سے ان میں رنگ بھرتا ہے انھیں آواز اور آہنگ دیتا ہے اور فیچر سن کر بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بصیرت مسرت آمیز ہوتی ہے۔ اس میں شگفتگی ہوتی ہے۔ یہ مسرت اور بصیرت قرۃ العین حیدر کے "متاع غالب" ہلس کمار تیواری کے "امیر خسرو" ڈاکٹر محمد حسن کے "نقش فریادی" امرت لال ناگر کے "ہندستانی ڈرامے کے سو سال" قمر جمالی کے "جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں" اور اقبال مجید کے "داراشکوہ" کو سن کر محسوس ہوتی ہے۔

اس مسرت اور بصیرت کو حاصل کرنے کے لیے ڈراما نگار اور فیچر نگار مختلف راستے اختیار کرتے ہیں۔ ڈرامے میں پلاٹ کو خاص اہمیت حاصل ہے اس میں کسی واقعہ یا قصہ کا ارتقا ہوتا ہے اور کش مکش اور تصادم کے ذریعے واقعات نقطۂ عروج سے

---

[۱] ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید۔ امین اختر۔ صفحہ ۳۲

[۲] On The Air by Roger Manvell p.p.170

ہو کر انجام کو پہنچتے ہیں۔ اس میں کردار اور پلاٹ ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں اور ایک دوسرے کا فطری نتیجہ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک یا دو اہم کرداروں پر تمام تر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اس میں ٹائپ کردار بھی ہوتے ہیں مگر اعلا اور عظیم ڈراموں کے کردار اپنی انفرادیت اور ہمہ گیری میں یکتا ہوتے ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عمومیت میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہوتا ہے۔ ڈرامے کے انجام کے لیے ڈرامائی اختتام بہت اہم ہے اور اس مقصد کے تحت ڈراما نگار نہ صرف عام ڈرامے میں بلکہ تاریخی ڈراموں میں ضروری تبدیلیاں کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں پلاٹ اور کردار کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ فیچر نگار عام طور سے ٹائپ یا مثالی کرداروں کو پیش کرتا ہے اور صرف تاریخی کردار یا کسی شخصیت پر لکھے گئے فیچر میں ہی ایک یا دو کرداروں کو دوسرے کرداروں سے بلند سطح پر رکھتا ہے وہ ان کرداروں کی جنگ کش میں ان کے عمل کو ضرور اہمیت دیتا ہے مگر ان کی سیرت کی تعمیر میں اس کردار کی زندگی کی جھلکیوں، تاریخی اور مستند حوالوں اور بیان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ راقم الحروف کے "مچھیرا" کے کردار اپنے طبقہ کے نمائندہ کردار ہیں۔ اسی طرح بالی چوپڑہ کے "پولس مہادد یالیہ ساگر" کے کردار بھی ٹائپ کردار ہیں۔ ساغر نظامی کے "اسوۂ حسنہ" میں ابوالکلام آزاد ہی فیچر کے مرکزی کردار ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے "اکبر اعظم" اور نقش فریادی" قرۃ العین حیدر کے "متاع غالب" قمر جمالی کے "نقشِ قدم دیکھتے ہیں" میں مرکزی کردار (اکبر اعظم میں "اکبر" اور باقی میں "غالب") دوسرے کرداروں سے بلند سطح پر ہے۔ اقبال مجید کے "داراشکوہ" میں دارا اور اورنگ زیب کو تضاد کے لیے پیش کیا گیا ہے اور دونوں کردار ابھر کر آتے ہیں مگر یہاں بھی اورنگ زیب کا کردار دارا کی خصوصیات کے رنگ کو گہرا کرتا ہے اور اس کی شخصیت کی تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ان فیچروں میں دوسرے کردار بھی ہیں مگر وہ مرکزی کردار کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں۔ ان فیچروں میں پلاٹ بہت ڈھیلا ڈھالا ہے اور بہت سے واقعات اور جھلکیوں کو ایک ڈوری میں باندھ دیا گیا ہے۔ البتہ "عبدالرزاق لاری" میں

پلاٹ اور کردار فنی طور پر تخلیق کیے گئے ہیں اور اس فیچر اور تاریخی ڈرامے میں فرق صرف حقیقت بیانی کا رہ جاتا ہے۔ مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ فیچر میں نہ صرف مرکزی کردار بلکہ دوسرے کردار اور واقعات مرکزی خیال کے تابع رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ مرکزی کردار کی دوسری خوبیاں فیچر کے مرکزی خیال کی محکوم ہوتی ہیں۔ مثلاً اگر کوئی کردار کسی خاص مقصد سے پیش کیا جائے تو اس کی دوسری صفات اس مقصد کے تحت ہی جگہ پاتی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے "اکبر اعظم" قرۃ العین حیدر نے "متاع غالب" ساغر نظامی نے "اسوۂ حسنہ" ہنس کمار تیواری نے "امیر خسرو" اور اقبال مجید نے "داراشکوہ" میں اپنے مرکزی کرداروں کو دورِ جدید کے تقاضوں کے تحت پیش کیا ہے۔ یہ کردار ہندستانیت لیے ہیں۔ وہ ہندستان کی تہذیب، قومیت، ہندو مسلم اتحاد، بھائی چارہ اور وسیع انسانیت کے ترجمان ہیں۔ اکبر "نئی تہذیب" کا معمار ہے۔ غالب کا کلام ہندستان کا "تہذیبی ورثہ" ہے۔ ابوالکلام آزاد ہندستان کی "جنگ آزادی کا مجاہد" اور "دجلہ و فرات اور گنگ و جمن" کا "باعظمت اور حسین سنگم ہے"۔ "امیر خسرو" اور "داراشکوہ" ہندو تہذیب اور ہندستانی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں اور اکبر کی فتوحات، آزاد کی ادبی اضافوں کو ہلکے رنگ سے پیش کیا گیا ہے۔

فیچر ڈرامے کے تاثراتی اور ڈرامائی اسلوب کو کبھی گہرے اور کبھی ہلکے رنگوں سے اپناتا ہے مگر وہ اپنے انجام کے لیے خیال کی تکمیل کو ڈرامائی انجام پر قربان نہیں کرتا ہے۔ وہ ڈرامائی تعمیر اور انداز کو ضرور استعمال کرتا ہے مگر سامعین کو یہ بار بار باور کراتا ہے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے اس کا حقیقت سے تعلق ہے۔ چنانچہ رمیش چندر فیچر کی جملہ خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :۔

"فیچر کو تقریر کی قطعیت میں ڈرامے کی ڈرامائی قوت شامل کرنا چاہئے لیکن اسے ڈرامے کی طرح یوں ہی ڈرامائی فریب نہیں پیدا کرنا چاہئے فیچر نگار کا بنیادی فرض یہ ہے کہ وہ سامعین کو یقین دلائے کہ وہ جو

کچھ کہہ رہا ہے سچ کہہ رہا ہے۔ اس کا بیان حقیقت پر مبنی ہے
اگرچہ وہ اسے ڈرامائی ہیئت میں پیش کر رہا ہے۔"[۵۱]

ریڈیو فیچر میں پلاٹ، کردار، مکالمہ، پس منظر اور ایسے ہی دوسرے ڈرامائی عناصر شامل ہوتے ہیں۔ انھیں ڈرامائی انداز سے پیش کیا جاتا ہے، ان میں صحافت تقریر، تاریخ کی قطعیت ہوتی ہے اور ڈرامے کی ڈرامائیت۔ اس کی بنیاد حقیقت کی مکمل سچائی پر منحصر ہے۔ اس کا تعلق ہر اس چیز سے ہے جو گزر چکی ہے یا موجود ہے وہ مستقبل کی فرضی داستانیں بیان نہیں کرتا وہ مستقبل کی تعمیر کرتا ہے۔

ریڈیو فیچر کے صنفی تصور کی بنیاد موضوع کی صداقت پر رکھی گئی ہے

موضوع اور موضوع کائنات کی طرح وسیع ہے۔ ماضی اور حال کے کسی بھی سیاسی، اقتصادی اور تہذیبی موضوع پر فیچر لکھا جا سکتا ہے۔ اس میں مفروضات کو دخل نہیں۔ جن موضوعات پر ریڈیو فیچر نشر ہوئے ہیں ان کی فہرست طویل ہے۔ ان میں سے کچھ کے عنوان حسب ذیل ہیں جن سے فیچر کے موضوع اور نوعیت کا اندازہ ہوگا۔

۱۔ باپو۔ سردار بھگت سنگھ۔ کبیر داس۔ امیر خسرو
۲۔ لہروں کے پار (نیتاجی ہندستان سے باہر)
۳۔ اقوام متحدہ کا خراج عقیدت (گاندھی جی کے انتقال پر)
۴۔ سوادیشی۔ جے جوان۔ جے کسان
۵۔ ہندستانی سیوک سماج اور Village Volunteer Force
۶۔ ڈی۔ ایم۔ کے۔ ریلوے پروجیکٹ۔ ناگ ارجن ساگر ڈیم
۷۔ ہندستان کی معدنیات۔ ہندستانی بحریہ۔ این۔ سی۔ سی
۸۔ ناگالینڈ، راجستھان، آندھرا پردیش۔ گوالیار

---

۵۱ Feature Programme by Romesh Chander, Studies in Broadcasting, pub by All India Radio P. 11-12

۹. ہندستان کی قدیم یونیورسٹیاں

۱۰- پرادیپ پورٹ۔ ہندستان کا مغربی ساحل

۱۱- آزاد ہند گورنمنٹ۔ یوم آزادی۔ یوم جمہوریت

۱۲- عید، شب برات۔ عید میلاد۔ دیوالی۔ دسہرہ

۱۳- پھوار۔ برسے بادریا

۱۴- ہندستان کے سروے کے دو سو سال۔ ہندستانی ڈرامے کے سو سال۔

۱۵- ہاتھی

۱۶- کوڑھ

۱۷- ہندستان میں بہادری کی روایت۔

۱۸- سینائی پر اسرائیل کا حملہ

ایسے کتنے ہی موضوعات پر ریڈیو فیچر نشر ہوئے ہیں۔ ان میں مجرد خیالات محدنیات۔ تہذیبی ادارے، تحریکات، شخصیات، ملک اور صوبجات، تہوار اور میلے، چرند اور پرند وغیرہ شامل ہیں۔ موضوع کے اس تنوع کے علاوہ مخصوص عقائد و نظریات کے تحت ان موضوعات کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کیا جاتا ہے فیچر میں ان موضوعات سے متعلق حقائق بیان کیے جاتے ہیں اور ان پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کیا جاتا جو انسانی قلوب کو متحرک کرتے ہیں اس طرح ہمارا تجربہ بھی وسیع ہوتا ہے اور زماں اور مکان میں پھیلی ہوئی چیزوں اور آبادیوں سے ایک ربط اور تعلق پیدا ہوتا ہے۔

مواد ریڈیو فیچر کے مواد کی فراہمی کا مسئلہ موضوع اور وقت سے منسلک ہے۔ ریڈیو فیچر کے موضوع کے انتخاب کے بعد مواد کا تجزیہ اس حقیقت کو واضح کرتا ہے کہ سماعتی فن کے لیے کہاں تک مفید ہے اور اسے کس حد تک اس میڈیم کے ذریعے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر موضوع کا تعلق ماضی بعید سے ہے

تو انٹرویو، بات چیت اور گفتگو کے ذریعے اصل افراد کو فیچر میں پیش کرنا ممکن نہیں اس قسم کے فیچر میں مستند کتابوں، حوالوں اور تاریخوں سے ضروری مواد حاصل کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً عمیق حنفی نے "پیغمبر اور پیغام" میں قرآن کریم، حدیثوں اور دوسری مستند کتابوں سے مواد فراہم کیا۔ اس کے علاوہ حالی کے مدوجزر اسلام اور ٹامس کارلائل، گرونانک، سمترانندن پنت کی تحریروں سے اس فیچر میں حقیقت کا روپ بھرا۔ اگر موضوع کا تعلق ماضی قریب سے ہو تو اس موضوع سے متعلق افراد کو فیچر میں پیش کرنا ممکن ہے۔ مثلاً ساغر نظامی نے "اسوۂ حسنہ" میں ابوالکلام کی تحریروں کے علاوہ ان کی ریکارڈ کی ہوئی آواز کو بھی فیچر میں شامل کیا جس سے اس فیچر کی اہمیت اور افادیت میں اضافہ ہوا۔ اس کے علاوہ ایس ایل سہانے "آزاد ہند گورنمنٹ" میں مستند حوالوں کے علاوہ آزاد ہند فوج اور گورنمنٹ سے وابستہ افراد کے انٹرویوں، یادوں (Reminicemaes) اور سبھاش چندر بوس کے نشریوں جیسے ریڈیو ٹوکیو سے سبھاش چندر بوس کا پہلا نشریہ جس میں انھوں نے انگریزوں سے کسی قسم کی مصالحت سے انکار کیا تھا اور جنگ آزادی کو تیز کرنے کا پیغام دیا تھا اور سبھاش چندر بوس کا ٹوکیو سے مشرق ایشیا کے لیے نشری پیغام کو شامل کیا تھا۔ جو مواد سبھاش چندر بوس کی آواز کی شکل میں دستیاب نہیں ہوا اسے سبھاش چندر بوس کے لیے تخلیق کیے گئے کردار کی آواز کی شکل میں پیش کیا گیا۔ اس کردار کے مکالمے حقائق کی روشنی میں تحریر کیے گئے تھے۔

موجودہ دور سے تعلق رکھنے والے فیچروں میں ریڈیو کے تمام ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ مواد، راوی، کردار، انٹرویو، بات چیت یادیں اور صوتی اثرات وغیرہ کی شکل میں استعمال کیا جاتا ہے۔ مواد کی فراہمی سے قبل موضوع سے متعلق مواد پر کافی تلاش و تحقیق کی جاتی ہے۔ فیچر نگار بڑے صبر، تحمل اور سوجھ بوجھ سے ضروری مواد تلاش کرتا ہے۔

پیش کش ریڈیو فیچر کی پیش کش کا تعلق موضوع اور فیچر نگار کے تخلیقی شعور

سے ہے۔ ریڈیو فیچر کی پیش کش میں ایک طرف تو ریڈیو اور ڈرامے کے تکنیکی حربے اور آسانیاں میسر ہیں تو دوسری طرف اسٹوڈیو سے باہر دور دراز علاقوں تک ہدایت کار اور فیچر نگار کو سفر کرنے، مواد کو مسودہ کی شکل میں اور ریکارڈ کی شکل میں فراہم کرنے کی آسانیاں میسر ہیں۔ ساغر نظامی کے "اسوۂ حسنہ" اور اقبال مجید کے " دارا شکوہ" کے کردار پیشہ ور صداکار ہیں تو راقم الحروف کے "مچھیرا" کے کردار بھوپال تالاب میں مچھلی پکڑتے اور بازار میں بیچتے ہوئے مچھیرے ہیں۔ ریڈیو فیچر میں بے جان اور بے زبان (مگر جاندار) چیزوں کو بھی کردار کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈی میلو کے " ہاتھی" میں ہاتھی اور اس کا بچہ گفتگو کرتے ہیں تو حبیب تنویر کے "دودھ کا گلاس" میں دودھ کے اجزا کو قوتِ گویائی ملی ہے۔ قمر جمالی کے " مدھیہ پردیش درشن" میں سورج، مدھیہ پردیش، نربدا، وندھیا، کوشل اور بھوپال کردار کی حیثیت سے پیش ہوئے ہیں۔ ریڈیو فیچر کو پیش کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ راوی کردار، مختصر تقریر، بات چیت، انٹرویو، یاد، ڈرامائی ٹکڑے اور صوتی اثرات کے تال میل سے فیچر لکھا اور پیش کیا جاتا ہے۔ ان ترکیبی عناصر کے بیان سے قبل مجرد خیالات اور اعداد و شمار کا بیان خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ریڈیو فیچر میں ویسے تو بزدلی، بہادری، نیکی اور بدی وغیرہ کو کردار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے مگر اس سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ مجرد خیالات کو کردار سے زیادہ کردار کی خصوصیت کے طور پر پیش کیا جائے اور کردار ان خصوصیات کے نمائندہ اور علامتی کردار ہوں۔ اس طریقہ سے فیچر میں تصوریت سے زیادہ حقیقت پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ " ہندستان میں بہادری کی روایت" میں بہادری کو ایک کردار کی شکل نہیں دی گئی ہے بلکہ " مصطفیٰ خاں عبدالرزاق لاری" بہادری کی علامت ہے اور اس کا کردار اس دھرتی کی بہادری کی روایت کا نمائندہ ہے جب گولکنڈہ پر مغل فوجوں نے یورش کی اور اسے تباہ و برباد کر دیا۔ عبدالرزاق لاری زندگی بھر والیِ گولکنڈہ عبدالحق کا وفادار رہا اور مغل دربار کی تمام مہربانیاں

اس کے قدموں کو نہ ڈگمگا سکیں۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ اس قسم کی خوبیوں اور خامیوں کو علامتی طور پر پیش کریں۔

ریڈیو فیچر میں سب سے زیادہ اہمیت اصل اور حقیقی مواد کی ہے۔ انسانی ذہن کسی بھی شکل میں بے لاگ اور بدمزہ چیزوں کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لیے فیچر میں ڈرامائی تکنیک سے مدد لی جاتی ہے۔ کبھی کبھی فیچر میں تاریخوں اور اعداد و شمار کی بھرمار سے سامعین پر برا اثر پڑتا ہے۔ اس لیے ضروری مگر کم سے کم تاریخیں اور اعداد و شمار شامل کیے جاتے ہیں۔ ہر دور اپنی مخصوص خوبیاں رکھتا ہے۔ کوئی دور بادشاہوں، کوئی دور حملہ آوروں کے نام سے مشہور ہے تو کوئی زمانہ جنگوں، وباؤں، ایجادوں اور دریافتوں میں شہرت رکھتا ہے۔ اسی دور کے خصوصی حالات کے حوالوں سے اس دور کی پوری تصویر نظروں میں گھوم جاتی ہے اور اس مقام پر سنوں اور تاریخوں سے نجات مل جاتی ہے اور ذہن پر تاریکی کی جگہ روشنی پھیل جاتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے "نقش فریادی" میں غالب کی زندگی کی کئی جھلکیاں پیش کیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے دلی پر جو تباہی آئی اور غالب پر جو دکھ آئے ان کے بیان میں ڈاکٹر محمد حسن غدر سے متعلق بہت سی تاریخوں کے بیان سے حقیقت کو اجاگر نہیں کرتے اور جنگ آزادی کے تصور سے ان تمام سوئے تصورات کو جگا دیتے ہیں جو جنگِ آزادی کی قربانیوں، انگریزوں کی سختیوں اور عوام کی پریشانیوں سے وابستہ تھے۔ چنانچہ راوی بیان کرتا ہے

> راوی۔ انھیں جھلکیوں میں ایک تصویر غدر ۵۷ء کے ہنگامے کی تھی۔ شہر میں بدنظمی پھیلی ہوئی تھی۔ ہر چوراہے پر لاشوں کے ڈھیر لگے ہوئے تھے مرزا اپنے گھر میں مقید تھے نہ باہر نکل سکتے تھے۔ نہ کوئی دوست عزیز آجا سکتا تھا"
>
> (نقش فریادی۔ ڈاکٹر محمد حسن)

قرۃ العین حیدر بھی غالب کی پیدائش کی تاریخ سے قبل اس دور کی خصوصیات

بیان کر کے سامعین کے لیے دلچسپی پیدا کرتی ہیں۔

راویہ۔ اٹھارویں صدی کا آخر ہے۔ ملک پر ادبار کی گھٹائیں چھا رہی ہیں
اس وقت ہندستانی تہذیب کے ایوان میں ایک نیا چراغ جلتا
ہے۔ ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء میں مرزا اسداللہ خاں عرف مرزا نوشہ
آگرہ کے ایک دولت مند جاگیردار گھرانے میں جنم لیتے ہیں۔"

(متاعِ غالب۔ قرۃ العین حیدر)

اگر فیچر میں بہت سی تاریخوں کا بیان ضروری ہو اور ان کے ذکر سے مختلف سالوں میں پھیلے واقعات کو اختصار سے بیان کرنا مقصود ہو تو ان کو مختلف آوازوں میں تقسیم کر دینے سے ایک تو دماغ پر بوجھ نہیں پڑتا دوسرے مختلف آوازوں سے دلچسپی ماند نہیں پڑتی۔ عمیق حنفی عربوں کے ایمان لانے اور عظیم قوت بن جانے کا بیان کرتے ہوئے اسلامی فتوحات کے بارے میں مختلف تاریخوں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں

راویہ۔ واقعی یہ حیرت انگیز تبدیلی تھی۔ ادھر حضرت نے ۶۳۲ء میں رختِ سفر باندھا۔

راوی ۱۔ ادھر ۶۳۸ء میں یروشلم

راوی ۲۔ ۶۴۷ء تک فلسطین، شام، لبنان، ایران، عراق، مصر اور سوڈان

راوی ۱۔ ۷۰۹ء تک شمالی افریقہ

راوی ۲۔ ۷۱۰ء میں اسپین اور ۷۱۲ء میں سندھ تک یہ نئی تہذیب
یہ نئی تحریک یہ نیا نظامِ فکر و عمل پہنچ گیا۔

(پیغمبر اور پیغام۔ عمیق حنفی)

جہاں تک ممکن ہوتا ہے کوشش یہی کی جاتی ہے کہ فیچر میں اعداد و شمار اور تاریخوں کی تعداد کم سے کم ہو اور سامعین اعداد و شمار کے ریگستان میں نہیں بھٹکیں قرۃ العین حیدر نے "متاعِ غالب" میں غالب کی پیدائش، ان کی شادی، کلکتہ کا سفر، قلعہ معلی میں خطاب خلعت اور وظیفہ، جنگِ آزادی، ان کی بیماری اور

وفات سے متعلق تاریخوں اور سنوں کو اس طرح پھیلا کر پیش کیا ہے کہ وہ ذہن میں خوش گوار اور لطیف خوشبو کی طرح سرایت کر جاتے ہیں۔ انھوں نے غالب کی زندگی کے ادوار قائم کرکے ذہن پر ایک سیدھی لکیر کھینچ دی اور گمراہی کے راستے بند کر دیے۔

جانیٹ ڈنبر نے اعداد و شمار کے بارے میں لکھا ہے کہ ریڈیو فیچر میں ایسے اعداد و شمار بتلائے جائیں جو قطعی ہوں اور سمجھ میں آنے والے ہوں۔ مثلاً "ایک درمیانی مضافاتی باغ کا سائز" کہنے سے ذہن میں ایک تصویر ابھرتی ہے جبکہ "ایک ایکڑ کا دسواں حصہ" کہنے سے ذہن ایک ہیکٹر کو دس حصوں میں تقسیم کرنے میں مشغول ہو جاتا ہے۔ اسی طرح "اس سے تمھیں فی ہفتہ دس روپیہ ادا کرنا ہوں گے" کہنے سے سامعین ایک خاص رقم سے واقف ہو جاتے ہیں جب کہ "چانسلر کی نئی تجویز کے تحت ٹیکس ادا کرنے والوں کو اتنا نیعماری مزید ادا کرنا ہوگا" کہنے سے سامعین کے ذہن میں روشنی سے زیادہ گرمی پیدا ہوتی ہے۔

کسی بھی فیچر میں اعداد و شمار، تواریخ اور سنوں کے فنی استعمال سے اس کی دل چسپی اور دل کشی ماند نہیں پڑتی اور اس کا تاثر بھرپور اور مکمل ہوتا ہے۔ فیچر نگار کی صلاحیت اس حقیقت میں مضمر ہے کہ وہ کس طرح حقائق کو بیان کرتا ہے اور اس میں دل چسپی پیدا کرتا ہے۔

راوی ریڈیو فیچر میں ابتدا سے ہی راوی کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ مصنفین ریڈیو ڈراما نے راوی کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا کہ :-

> "فیچر میں راوی آنے والے سین کے متعلق ہمارے سامنے ایک لفظی تصویر کھینچتا ہے اس کا بیان ہمیں ڈرامے کے تاریخی پس منظر اور دیگر حالات و کوائف سے آگاہ کرتا ہے۔"[۵۱]

دوسری جگہ لکھا ہے کہ راوی کا بیان ڈرامے کے ایکشن میں تسلسل اور دلچسپی قائم رکھتا ہے۔ وہ تھوڑے سے ہی عرصے میں ہمیں دنیا کی تاریخ کے کسی دور میں پہنچا کر

---

۵۱ - ریڈیو ڈراما - شہزاد سید - امین اختر - صفحہ ۲۹

آنے والے مناظر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے اور صحیح مطالب اخذ کرنے کے قابل کرتا ہے[1] اس میں کوئی شبہ نہیں کہ راوی واقعات کو بیان کرنے، ان میں تسلسل قائم رکھنے، پس منظر کو ظاہر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ فیچر نگار راوی کے ذریعہ بکھرے ہوئے مناظر کو ایک شکل دے کر اپنے خیال کی وضاحت کرتا ہے اور سامعین کے تخیل میں ایک نقش قائم کرتا ہے۔ راوی جہاں واقعات پر تبصرہ کرتا ہے وہاں ڈرامے کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ یونانی کورس کی طرح کبھی عمل میں شریک ہوتا ہے اور کبھی باہر سے واقعات کا جائزہ لیتا ہے۔ راقم الحروف کے "ریلوے میل سروس" میں راوی ایک ناظر کی طرح اس سروس کے عملہ کی مصروفیات پر تبصرہ کرتا ہے اور پھر ایک انسان اور کردار بن کر فیچر کے عمل میں شریک ہوتا ہے اور اس عملہ کے افراد سے گفتگو کر کے ان کی خدمات اور کاموں کی نوعیت کو روشنی میں لاتا ہے۔

ریڈیو فیچر میں راوی کو مختلف طریقوں سے برتا گیا ہے۔ کبھی کبھی تو راوی کے ذریعہ ہی فیچر کو ایک تشکل اور صورت دی گئی ہے۔ عمیق حنفی کے "پیغمبر اور پیغام" میں دو راوی اور ایک راویہ ہیں۔ یوں تو ایک قاری بھی ہے مگر فیچر کا تمام تر عمل راویوں کے ذریعے بیان ہوتا ہے۔ ہنس کمار تیواری کے "امیر خسرو" میں اور ساغر نظامی کے "اسوۂ حسنہ" میں دو دو راوی ہیں اور وہ بکھرے ہوئے ڈرامائی ٹکڑوں کو ربط و تسلسل بخشتے ہیں۔ کچھ مصنفین نے راوی کو ریڈیو فیچر کی بڑی خوبی کہا ہے اور بیشتر ریڈیو فیچروں میں راوی استعمال کیے گئے ہیں۔ مگر راوی فیچر کا ضروری عنصر نہیں ہے۔ قمر جمالی کے "مدھیہ پردیش ایک درشن" میں کوئی راوی نہیں۔ "عبدالرزاق لاری" میں راوی مورخ کے روپ میں فیچر کی ابتدا اور آخر میں صرف چند مکالمے ادا کرتا ہے۔ اس حقیقت کی روشنی میں جانیٹ ڈنبر کا فیچر نگاروں کو مشورہ مفید معلوم ہوتا ہے جب وہ لکھتے ہیں کہ:-

"سفری فیچر میں راوی ایک پرانا اور ضرورت سے زیادہ مانوس ساتھی ہے۔ وہ اب بھی استعمال کیا جاتا ہے لیکن فیچر نگار ایک

ہدایت کار کو اس وقت زیادہ متاثر کرے گا جب وہ لطیف اور نازک طریقہ سے قصوں کو قصوں میں جوڑتا ہے، رسم و رواج، تاریخ صنعت و حرفت، کھیل کود گیت اور موسیقی یہ سب چیزیں یکجا کی جاتی ہیں لیکن اس متفرق طریقہ سے کہ سامعین کی توجہ مرکوز ہو جاتی ہے اور وہ بیٹھا انتظار کرتا رہتا ہے کہ اب آگے وہ کیا سنتا ہے۔¹

راوی کا بیان مختصر اور پُرمعنی ہونا ضروری ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے "اکبر اعظم" میں راوی کے مکالمے ایک مختصر تقریر کی حیثیت رکھتے ہیں جو لکھتے ہیں "نقش زیادی" میں راوی کا بیان فیچر کے عمل پر اثر انداز نہیں ہوتا اور مصنف کی چابکدستی کو ظاہر کرتا ہے۔

بات چیت۔ گفتگو۔ انٹرویو

ریڈیو فیچر میں زندگی کے حقیقی کردار خود شریک ہوتے ہیں۔ کبھی انھیں اسٹوڈیو میں ریکارڈ کیا جاتا ہے اور کبھی ان کے اپنے ماحول میں۔ ان کرداروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ خود اپنے سب سے بڑے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کی آواز کی انفرادیت، لہجہ کی خوبی اور زبان کی گرمی سے نہ صرف صداقت کا احساس ہوتا ہے بلکہ سامعین کے جذبات بھی ابھرتے ہیں اور ان کا زندگی کا تجربہ وسیع ہوتا ہے۔ مگر ان افراد کو ریکارڈ کرنا مشکل مرحلہ ہے۔ وہ مائیک کے سامنے آتے ہی مہذب بننے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کا مصنوعی انداز اس پروگرام کے لیے مہلک ثابت ہوتا ہے۔ کبھی یہ کردار اپنی تمام شوخی بھول جاتے ہیں۔ ایک فزیشین کا انٹرویو لیتے وقت مجھے محسوس ہوا کہ ان کی آواز دب کر رہ گئی ہے اور ان کو نارمل کرنے میں ایک گھنٹے سے زیادہ صرف ہوا۔ اسی طرح "مچھیرا" کی ریکارڈنگ کے وقت عجیب و غریب تجربہ ہوا۔ مجھے مچھلی بازار کی صوتی تصویر ریکارڈ کرنا تھی۔ میں نے دیکھا کہ ایک مچھوبن عجیب انداز سے گاہکوں کو اپنی طرف متوجہ کر رہی تھی اس کی بولی کا مفہوم تھا کہ جب ہو اس کی مچھلی پکانے لگی تو وہ اس قدر لذیذ تھی کہ

---

¹ Writing for Radio: Janet Dunbar P.P. 38.

اس نے کہا بھاڑ میں جائے ساس اور وہ ساری مچھلی خود کھا گئی۔ جب میں نے مائیکروفون اس کے سامنے کیا تو وہ کسی پردہ نشین خاتون کی طرح شرما گئی۔ میری اور دوسرے مچھیروں کی درخواست پر بھی اس نے آواز نہیں لگائی۔ میں حیران تھا اس عورت پر جو بازار میں بیٹھ کر بھی اس قدر نسائیت سے بھرپور تھی۔ اسی طرح گھنٹوں کی کوشش کے بعد کہیں مطلوبہ مواد ملتا ہے وہ بھی ایک دم، اتفاق سے ورنہ اکثر حاصل شدہ مواد سے تسکین نہیں ہوتی۔ اس قسم کے مواد حاصل کرنے کے لیے سخت صبر و تحمل کی ضرورت ہے۔ وسیع المشربی اور گہرے خلوص اور لگن کی ضرورت ہے۔

ڈرامائی ٹکڑے (Dramatised insets) اور ریڈیو

ریڈیو ڈراما فیچر کے مقابلے اور موازنے میں یہ حقیقت واضح ہو گئی تھی کہ ریڈیو فیچر موضوع کے بہترین اظہار و بیان کے لیے ڈرامائی حربے استعمال کرتا ہے۔ ڈرامائی ٹکڑوں میں حقائق کی ڈرامائی جھلکیاں پیش کی جاتی ہیں اور ڈرامائی ٹکڑے سادہ بیان کے مقابلے میں بہت پر اثر ہوتے ہیں اور حقائق کو بہتر طریقے سے بیان کر کے جذبات کو اکساتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے "متاع غالب" میں وہ تمام عناصر اکٹھا ہو گئے تھے جو فیچر کو فن کی اونچی محراب پر سجاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا مسودہ، مختار احمد کی ہدایت کاری، منوہر سادھے کی صوتی کاری، حافظ حیدر کی صدا کاری سے "متاع غالب" ایک اعلیٰ فن پارہ بن گیا ہے۔ ڈرامائی ٹکڑے کا ایک ایک لفظ اس تاثر کو بیان کرتا ہے جو ماحول اور موقع کا مقتضی ہے۔ خاص طور سے فروری ۱۸۶۶ء کے ایک سین میں گلی قاسم جان میں ایک بوڑھا پڑا ہے۔ کچھ لوگ اس سے ملنے آتے ہیں اور وہ پلنگ سے اتر کر فرش پر بیٹھ جاتا ہے۔

غالب۔ آنکھوں سے کچھ سوجھتا بھی ہے ۔۔ کانوں سے بالکل سنائی نہیں دیتا۔ یہ کاغذ اور قلم سامنے رکھا ہے۔ جو کچھ پوچھو اس پر لکھ دو ۔۔

کلام سننا چاہتے ہو ـــــــ سنو

کوئی دن گر زندگانی اور ہے ؎ ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے
ہو چکیں غالبؔ بلائیں سب تمام ؎ ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

(متاعِ غالب۔ قرۃ العین حیدر)

محافظ حیدر نے غالب کا رول اس خوبی سے ادا کیا ہے کہ غالب کی زندگی کے مصائب کا علم ہی نہیں ہوتا بلکہ ہم انھیں محسوس بھی کرتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر محمد حسن نے "نظیر اکبر آبادی" میں نظیر کی آگرہ کی محبت کو ڈرامائی انداز میں پیش کرکے نظیر کے دلی جذبات کی عکاسی کی ہے۔ شاہ اودھ کا قاصد نظیر کو لینے آیا ہے اور اور آگرہ کی سرحد پر سواری منتظر ہے۔

نظیر۔ خاصی دور نکل آئے۔ تاج محل دیکھو یہاں سے کتنا چھوٹا سا دکھائی دیتا ہے۔

قطب الدین: جی ہاں! اب آگرہ کی سرحد تک آ پہنچے ہیں۔ یہیں تھوڑی دور پر شاہ اودھ کے ہاں کی سواری آپ کا انتظار کر رہی ہوگی۔

نظیر۔ (گھبرا کر)، تاج محل تو نظروں سے اوجھل ہو گیا، تمھیں نظر آرہا ہے میاں قطب الدین؟

قطب الدین۔ جی نہیں اب تو کافی فاصلہ ہو گیا

نظیر۔ تاج نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ میں نہیں جاؤں گا۔ میں کہیں نہیں جاؤں گا جہاں تاج میری نظروں سے اوجھل رہے۔

قطب الدین۔ استاد وہ لوگ منتظر ہوں گے۔

نظیر۔ کچھ بھی ہو۔ گھوڑی واپس پھیرو۔ ہم تاج محل کی طرف چلتے ہیں۔ تم کہتے تھے یہاں میرا ہے ہی کون۔ میں تاج سے کیسے رخصت ہوں گا۔ میں آگرہ کے ان بازاروں سے ان محبت والے لوگوں سے کیسے رخصت ہوں گا جو ہر گلی کوچے میں میرے گیت گاتے ہیں۔

(نظیر اکبر آبادی۔ ڈاکٹر محمد حسن)

اور پس منظر میں کوئی فقیر نظیر کا کلام گاتا سنائی دیتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے تاج، جو محبت کی علامت ہے، اس کے ذریعہ نظیر کے جذبات کو صداقت بخشی ہے اور وطن دوستی کے احساس کو ابھارا ہے۔ ہنس کمار تیواری نے ڈراماٹی ٹکڑے سے امیر خسرو کے عوامی روپ کو بڑے دل چسپ انداز سے پیش کیا ہے

خسرو۔ ارے او بھئی سنتی ہو۔ ذرا پانی تو پلادو

ایک۔ (دبی زبان میں ایک دوسرے سے) لو موا کوئی پیاسا بھی آپہنچا۔ ان مردوں کی ذات ہی ایسی ہوتی ہے۔ عورتوں کو دیکھا نہیں کہ کنٹھ سوکھ گیا۔

دوسری۔ (پلٹ کر زبان کاٹ لیتی ہے) چپ چپ یہ تو امیر خسرو ہیں!

پہلی۔ امیر خسرو — ؟ کون امیر خسرو ؟

دوسری۔ امیر خسرو کو نہیں جانتی۔ ہزار بار تو گیت گایا ہوگا اس کا۔ وہ جھولے کا گیت (سرود میں) "اماں میرے بابا کو بھیجو ری کہ ساون آیا"

پہلی۔ وہی امیر خسرو۔ ہائے رام

تیسری۔ پھر تو بڑا مزہ آگیا۔

پہلی۔ اب ان جناب سے پہلے تو سنو کوئی پھر پلاؤ پانی۔

سب۔ ہاں ہاں پہلے کوتا سنو۔

پہلی۔ او بھائی پیاسے۔ پانی تو آپ کو ضرور پلائیں گے مگر ایک شرط ہے

خسرو۔ پیاسے کو پانی پلانا ایک اچھا دھرم ہے۔ اس کی کوئی شرط بھی ہوتی ہے نہیں معلوم تھا۔

دوسری۔ ہے ایک۔ بڑی چھوٹی سی شرط ہے

خسرو۔ پیاسا ہوں جو کچھ کہو ماننا ہی پڑے گا

پہلی۔ ہمیں اپنی کوتا سنادو۔ پھر جی چاہے جتنا پانی پی لو۔

خسرو۔ جتنا اور کتنا پانی پیے کوئی بھلا۔ لیکن خیر کوتا کیا سناؤں۔ کس چیز پر ؟

پہلی۔ کھیر کی کہو بیٹھی بیٹھی۔
دوسری۔ اونہہ میں تو چرخے کی سنوں گی۔
تیسری۔ نا بھئی نا۔ مجھے تو کتے کی سناؤ۔
چوتھی۔ کتے کی کو کیا کیسی ہو گی بھلا۔ ڈھول کی سناؤ ڈھول کی
سب۔ میری کہو میری کہو۔
خسرو۔ تم تو آپس میں ہی جھگڑ پڑیں۔ میں بیچارا کیا کروں ؟
سب۔ تم میری والی سنا دو۔ میری والی۔
خسرو۔ پانی پر تو ایک ہی ہو سکتی ہے۔ سب کی کہوں تو کھلانا بھی پڑ جائے گا
خیر جانے دو۔ سنو۔ سب کی ہی سنائے دیتا ہوں۔
کھیر پکائی جتن سے، چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا، تو بیٹھی ڈھول بجا
لا پانی پلا
(سب کھل کھلا کر ہنس پڑتی ہیں)

ہنس کمار تیواری نے اس مختصر سے ڈرامائی ٹکڑے میں امیر خسرو کی عمومیت اور مقبولیت کو ظاہر کیا ہے۔ ہم نہیں جانتے کہ امیر خسرو اور ان لڑکیوں کے بیچ اس قسم کی گفتگو ضرور ہوئی ہو گی مگر اس ڈرامائی ٹکڑے کا مرکزی خیال اس تسلیم شدہ خیال کو تقویت دیتا ہے کہ امیر خسرو کا کلام اس کے زمانے میں ہر عام و خاص کی زبان پر تھا۔ امیر خسرو کے کلام کی شمولیت سے اس میں تاریخی اور ادبی صداقت شامل ہو گئی۔

اقبال مجید نے داراشکوہ میں کئی ڈرامائی ٹکڑے لکھے ہیں اور وہ بہت سے مقاصد پورے کرتے ہیں۔ ایک جگہ دارا اور اورنگ زیب میں بھیانک جنگ ہو رہی ہے اور زندگی و موت کا فیصلہ ہونے والا ہے۔ نیچر میں جنگ کے منظر کو نہ پیش کرتے ہوئے اقبال مجید نے اس جنگ کا ردِ عمل دارا کی چہیتی بہن جہاں آرا پر دکھایا ہے۔ جہاں آرا اور داراشکوہ کے قریبی تعلقات خاص طور سے

اورنگ زیب اور روشن آرا کے مقابلہ میں بہت اہم تھے اور اس وقت کی سیاست میں ان تعلقات کو بہت دخل تھا۔ اقبال مجید نے یہ سین اس طرح پیش کیا ہے۔

(توپوں کی آوازوں، گھوڑوں کے ٹاپوں کے ساتھ تلواروں کی جھنکار اور سپاہیوں کا شور ابھرتا ہے۔ دھیرے دھیرے فیڈ آؤٹ ہو جاتا ہے)

کنیز ۱ (بھاگتی آتی ہے) عالیہ حضرت راموگڑھ سے خبر آئی ہے کہ خلیل اللہ خاں نے ولی عہد کے ساتھ غداری کی۔ میدانِ جنگ میں ساتھ چھوڑ دیا

جہاں آرا۔ کیا کہا ؟

(توپوں، گھوڑے کی ٹاپوں کا شور پھر ابھرتا ہے)

کنیز ۲ (گھبرا کر داخل ہوتی ہے) عالیہ حضرت ! عالیہ حضرت ۔ حضرت راجہ مان سنگھ مارے گئے

جہاں آرا ۔ اوہ میرے خدا ۔

(پھر وہی آوازیں ابھرتی ہیں)

کنیز ۲ (فیڈ ان) غضب ہو گیا عالیہ حضرت ! راموگڑھ کا سب سے بڑا سورما راؤ چھتر سال ۔

جہاں آرا ۔ (گھبرا کر) چھتر سال ۔ کیا ہوا ہمارے چھتر سال کو ۔

کنیز ۱ وہ اپنے ایک بیٹے اور تین بھتیجوں کے ساتھ شہزادۂ عالم پر نثار ہو گئے

جہاں آرا ۔ (چیخ کر) نہیں نہیں ۔ یا الٰہی کاش یہ جھوٹ ہو (روتی ہے)

(توپوں، گھوڑوں وغیرہ کا شور ابھرتا ہے اور ڈوب جاتا ہے)

کنیز ۲ (داخل ہوتی ہے) شہزادی عالم ۔ راموگڑھ سے ہرکارہ خبر لایا ہے

(چپ ہو جاتی ہے)

جہاں آرا ۔ بولتی کیوں نہیں !

کنیز ۲ ۔ میرے منہ میں خاک عالیہ حضرت ۔ شہزادہ عالم جنگ ہار گئے

(موسیقی کی تیز اور اونچی صوت، جو بعد میں ہلکی پڑ جاتی ہے)

جہاں آرا۔ (سسکیوں کی آواز) لٹ گیا، ایک نئے سویرے کا سہاگ
لٹ گیا۔ جہاں آرا سیاست تیرے بھائی کو کھا گئی۔

ریڈیو فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے مختلف طریقوں سے شامل کیے جاتے ہیں کبھی کوئی راوی اور کبھی کوئی کردار آنے والے واقعات کی طرف اشارے کرتا ہے اور وہ واقعات ڈرامائی شکل میں جیتے جاگتے پیش ہوتے ہیں۔ کبھی یہی ٹکڑے دو کرداروں کی گفتگو کے بعد شامل کیے جاتے ہیں۔ کچھ فیچر نگاروں نے ان ڈرامائی ٹکڑوں کو فلیش بیک میں پیش کیا ہے۔ ہنس کمار تیواری کے "امیر خسرو" میں کہیں کہیں اس تکنیک کا استعمال ہے تو ڈاکٹر محمد حسن کا "نقشِ فریادی" فلیش بیک کی تکنیک پر ہی لکھا گیا ہے۔

ریڈیو فیچر میں حقائق کے تلخ اظہار کے بیچ میں اس قسم کے ڈرامائی ٹکڑے ریگستان میں نخلستان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے ریڈیو فیچر میں دلچسپی اور کشش پیدا ہوتی ہے۔ حقائق اور زیادہ واضح ہوتے ہیں اور حرکت و عمل کا اضافہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی فیچر کی ابتداء میں ایک ڈرامائی منظر پیش کیا جاتا ہے اور اس منظر کے پہلے حصہ کو فیڈ آؤٹ کر کے موضوع سے متعلق واقعات پیش کیے جاتے ہیں اور ان کو فیڈ آؤٹ کر کے پھر ابتدائی سین کے دوسرے حصہ کو پیش کرتے ہیں اور فیچر ختم ہو جاتے ہیں۔ اس تکنیک کو میں نے "صبحِ عید" میں برتا تھا۔ فیچر کے پہلے سین میں عید گاہ پر ریکارڈ کی ہوئی عید کی نماز کی تکبیر کو فیڈ ان کر کے چھوٹا سا وقفہ دے کر سلام کو فیڈ ان کر دیا۔ اس تکنیک سے پوری نماز کا تصور پیش کر کے موٹر کے روانہ ہونے کی آواز ابھر کر ڈوب جاتی ہے اور باپ گھر پہنچتا ہے۔ پس منظر میں نشاطیہ موسیقی جاری رہتی ہے۔

بچے۔ ابو آ گئے۔ ابو آ گئے۔ عید مبارک ہو ابو جان

باپ۔ مبارک ہو۔ تم کو بھی مبارک ہو۔ بڑی عمر ہو۔ صبوحی یہ لو تمھارے کھلونے ہیں اور جاوید یہ رہی تمھاری مٹھائی۔ اچھا یہ بتاؤ تمھاری امی کہاں ہیں؟

ماں۔ میں یہاں ہوں عید مبارک ہو۔

باپ۔ ارے بیگم یہ کیا۔ آج تو رنگ ہی نرالے ہیں۔ میں کہتا ہوں۔

ماں۔ رہنے بھی دیجیے۔ بنانا تو کوئی آپ سے سیکھے۔

باپ۔ میری بات تو سنو۔ اتنے دور سے نہیں۔ ذرا قریب تو آؤ۔

ماں۔ بچے کھڑے ہیں اور آپ کو تو کچھ سوجھتا ہی نہیں۔

(دروازہ پر دستک)

عزیز۔ ارے بھائی مقبول صاحب۔

باپ۔ بیگم عزیز میاں آگئے ہیں۔ ذرا جلدی سے شیر خورمہ اور کباب بھیجو اور ہاں عطر اور پان بھی بھیج دینا۔

عزیز۔ ارے بھائی مقبول کیا لوٹ جاؤں ؟

مقبول۔ آیا میاں آیا۔

ماں۔ آپ تو ذرا میں گھبرا جاتے ہیں۔ دیکھیے ٹیبل پر ساری چیزیں موجود ہیں۔

مقبول۔ اوہ۔

ماں۔ میں اندر جاتی ہوں۔ عزیز میاں کو بلا لیجیے۔ نہیں تو وہ دروازہ ہی توڑ ڈالیں گے۔

یار دوستوں کی آمد ہوتی ہے۔ دوست ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں اس منظر سے شگفتگی اور مسرت کا تاثر پیدا ہوتا ہے اور دھیرے دھیرے یہ آوازیں فیڈ آؤٹ ہو جاتی ہیں اور اس مسرت سے متعلق، عید سے متعلق واقعات پیش ہوتے ہیں۔ روزوں سے متعلق قرآن کریم کی آیات ابھرتی ہیں اور پس منظر میں چلی جاتی ہیں اور ان کا ترجمہ ابھرتا ہے۔ عید کا چاند اور بچوں کا شور، رمضان المبارک کی مصروفیات، تراویح، سحر اور شب بیداری کی اصوات، تلاوت قرآن کریم، نعت، حمد، رمضان المبارک میں قرآن کریم کا نزول، شب قدر، زکوٰۃ کی اہمیت اور چاند رات، بازاروں میں چہل پہل، صبح عید۔ راوی صوتی اثرات کے تال میل

سے وقفہ وقفہ سے ضروری معلومات مہیا کرتا ہے اور سامعین کی توجہ کو اسیر رکھا جاتا ہے۔ عید کی نماز کے بعد راوی ایک حدیث بیان کرتا ہے کیوں کہ یہ حدیث طویل ہے اسی لیے اسے کئی حصوں میں تقسیم کرکے تسلسل برقرار رکھ کے، دو راویوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔

راوی ۱ ۔ خالقِ کائنات فرشتوں سے دریافت فرماتے ہیں کیا بدلہ ہے اس مزدور کا جو اپنا کام پورا کر چکا ہو۔ فرشتے عرض کرتے ہیں ہمارے مالک ہمارے معبود اس کا بدلہ یہی ہے کہ اس کو مزدوری پوری پوری دے دی جائے

راوی ۲ ۔ مالک ارض و سما فرماتے ہیں میں نے رمضان کے روزوں اور تراویح کے بدلے میں ان کو مغفرت عطا کی اور بندوں سے فرماتے ہیں

راوی ۱ ۔ اے میرے بندو! مجھ سے مانگو۔ میری عظمت کی قسم۔ میرے جلال کی قسم آج کے دن اس اجتماع میں اپنی آخرت کے بارے میں جو سوال کروگے عطا کروں گا اور دنیا کے بارے میں جو سوال کروگے۔ اس میں تمھاری مصلحت پر غور کروں گا۔

راوی ۲ ۔ میری عظمت کی قسم جب تک میرا خیال کروگے میں تمھاری لغزشوں پر درگزر کرتا رہوں گا۔ ان کو چھپاتا رہوں گا۔ میری عزت کی قسم۔ میرے جلال کی قسم میں تمھیں مجرموں کے سامنے رسوا نہ کروں گا۔ بس اب بخشے بخشائے اپنے گھروں کو لوٹ جاؤ۔ تم نے مجھے راضی کرلیا اور میں راضی ہو گیا

راوی ۔ خدا کی اس رحمت اور مغفرت، انعامات اور احسانات کو دیکھ کر دل مسرتوں میں ڈوب جاتے ہیں۔

یہ آواز بھی ڈوب جاتی ہے اور دوستوں کی پر تکلف اور پر مزاح محفل نیڈ ان ہوتی ہے ابتدائی منظر اس مسرت کی علامت بن جاتا ہے جو عید کی دین ہے اور سب دوست اپنے دوسرے ساتھیوں سے ملنے روانہ ہو جاتے ہیں۔ پس منظر میں امیر احمد خسرو کا کلام کورس میں ابھرتا ہے۔

عید کی ہر خوشی مبارک ہو   عشرتِ زندگی مبارک ہو
ہر قدم پر بہار ہے گویا
ہر نفس کامگار ہے گویا
رحمتِ کردگار ہے گویا
عید کی ہر خوشی مبارک ہو   عشرتِ زندگی مبارک ہو

فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے مختلف رنگوں کے حامل ہوتے ہیں اور ان کے حسین امتزاج سے فیچر میں رنگارنگی پیدا کی جاتی ہے۔ کبھی جذبات کو ابھارا جاتا ہے اور کبھی ان کی تہذیب اور تربیت کی جاتی ہے۔

صوتی اثرات اور موسیقی ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے اور اس میں بھی صوت اپنی تمام تر خوبیوں کے ساتھ شامل ہوتی ہے۔ فیچر کے ڈرامائی ٹکڑوں میں جذبات اور احساسات کی نمائندگی کے لیے ان سے متعلق صوتی اثرات اور موسیقی شامل کی جاتی ہے۔ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے سے حقیقی مواد کے فن سے ممیز ہے اس لیے بہتر تو یہ ہے کہ ڈرامائی ٹکڑے جس دور سے تعلق رکھتے ہوں ان میں اسی دور کی موسیقی کی خصوصیات کو برقرار رکھیں۔ ریڈیو ڈرامے میں تو ایک بار عہد سے بے تعلق موسیقی کے ذریعے فریب حقیقت پیدا کیا جا سکتا ہے مگر ریڈیو فیچر میں اس کی گنجائش نہیں، ڈاکٹر محمد حسن کے "نظیر اکبر آبادی" میں جب نظیر کی ماں دہلی چھوڑنے کی بات کرتی ہے تو نظیر کو دکھ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے جذبات کی عکاسی کے لیے "پیانو کے اونچے سُر" کا مشورہ دیا ہے۔[1] جب کہ پیانو بہت بعد میں ہندوستان میں مروج ہوا۔ میں نے موسیقی کے ہدایت کار رمیش ناڈکرنی سے اس موضوع پر بات کی اور انھوں نے میرے خیال کی تائید کی کہ اس موقع پر اس ساز اور راگ سے کام لیا جائے جو اس وقت مروج ہو۔ رمیش ناڈکرنی کا مشورہ تھا کہ اس موقع پر دیا پر درباری کانڑا (Darbari Kanada) کا ایک جھالا اس تاثر کو پیدا کرنے

---

[1] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۹۲

میں زیادہ موزوں ہوگا "نظیر اکبرآبادی" کا میں نے صرف مسودہ ہی دیکھا ہے اور
سنا نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ اس کی ہدایت کاری کے وقت حسب حال موسیقی کا استعمال
کیا گیا ہو۔

ڈرامائی ٹکڑوں کے علاوہ ریڈیو فیچر میں صوتی اثرات اور موسیقی کے اور
بھی مصارف ہیں۔ صوتی اثرات فیچر کے افراد کے ماحول اور طبقہ کو ظاہر کرتے ہیں
اور فیچر میں صداقت کی روح پھونکتے ہیں۔ ریڈیو فیچر میں یوں تو صوتی اثرات سے
وہ تمام کام لیے جاتے ہیں جو ریڈیو ڈرامہ لیتا ہے مگر ریڈیو فیچر میں ماحولی صوت
(Atmospheric Sound) اور حقیقی صوت (Actuality Sound) بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ سماعی بندش (Aural composition) اور صوتی تصویر (Sound Image) کے ذریعہ حقیقی ماحول
کی تصویر کاری کی جاتی ہے۔ یہ اصوات مختصر وقت میں کسی کردار، جگہ اور ماحول کا
بھرپور تعارف کراتی ہیں جو کسی اور دوسرے طریقے سے ممکن نہیں۔ ریڈیو فیچر جس موضوع
سے تعلق رکھتا ہے اس کی فیچر سے متعلق ضروری اور نمائندہ اصوات ریکارڈ کر کے
کبھی پس منظر میں کبھی پس منظر کے طور پر کبھی مکالموں اور گفتگو کے درمیان شامل کرنے
سے ماحول اور کرداروں کی پیش کش میں گہرائی اور گیرائی آتی ہے اور احساس حقیقت
کو تقویت پہنچتی ہے۔ موسیقی بھی پس منظر کے علاوہ جذبات کی ادائیگی اور تاثرات
کے اظہار میں مفید ثابت ہوتی ہے۔ صوتی اثرات، اور موسیقی کی تمام تر خوبیوں سے فیچر
کے جذب و اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی فیچر سے علاحدہ اور الگ
اپنی حیثیت نہیں رکھتے۔ وہ سامعین کی توجہ اپنی طرف مبذول نہیں کرتے بلکہ مکمل
فیچر کو توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔

ریڈیو فیچر کی زبان، وہ نظم ہو یا نثر، صوتی اسلوب کی پابندی کرتی ہے

زبان الفاظ بھی ایک طرح کی اصوات ہیں اور ہم ایک معاہدے کے طور
پر ان سے مخصوص معنی سمجھتے ہیں۔ کچھ الفاظ کی اصوات ان میں مضمر معانی کا اظہار کرتی

ہیں. فیچر میں زبان آواز اور اصوات کے زیر و بم گونج اور مد کے اصولوں کی پابندی کرتی ہے۔ مماثلت، الفاظ کی در و بست میں صوتی ترکیب، صوتی تصویر اور پوشیدہ معنی پر خاص توجہ کی جاتی ہے۔ جملوں کی ماہیت، ان کی ترکیب، ان کی بناوٹ، اختصار و طوالت سے اور لہجے کے فرق آواز اور گونج کی مد اور زیر و بم سے وہ فضا پیدا کی جاتی ہے جو سننے میں ناگوار معلوم نہیں ہوتی ہے۔ جملے مختلف سطحوں پر سنائی دیتے ہیں۔ دھیمی آوازیں دل کشی اور دل چسپی پیدا کرتی ہیں اور تیز، اونچی اور سخت اصوات کانوں کو ناگوار معلوم ہوتی ہیں۔ موقع اور مناسبت سے صوتی اسلوب بدلتا ہے اور فیچر کی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔

غرض ریڈیو فیچر کے تمام عناصر جیسے سادہ بیان، ڈرامائی ٹکڑے، صوتی اثرات موسیقی اور بات چیت ایک خاص ربط و تسلسل سے پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کی پیش کش میں ڈرامائی تکنیک اور حربے کچھ اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ کسی خاص مقصد کے تحت استعمال کیے گئے ہیں۔ فیچر جہاں فیچر کے تخیل کی ندرت اور مواد کی اصلیت کا نمونہ ہوتا ہے وہاں ہدایت کار کی تکنیکی اور فنی مہارت کا اعلیٰ شاہ کار۔ ریڈیو فیچر کے تمام عناصر ایک خیال اور ایک تاثر کی تشکیل اور تکمیل میں معاون ثابت ہوتے ہیں اور سامع کے تخیل پر ایک روشن تصویر ابھارتے ہیں۔ یہ تصویر اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہے اور ایک ہی وقت میں کروڑوں سامعین کے جذبات کو آسودگی بخشتی ہے۔

منظوم فیچر (Verse Feature)

منظوم ڈراموں کی نشریات کے بعد یہ حقیقت واضح ہو گئی تھی کہ ریڈیو سے منظوم تمثیلات اور فیچر کامیابی کے ساتھ نشر کیے جا سکتے ہیں۔ یہ بھی تسلیم کر لیا گیا تھا کہ "پڑھی جانے والی شاعری" اور "سنی جانے والی شاعری" میں فرق ہے اور اس فرق کو ملحوظ رکھ کر ہی کامیاب تخلیقات نشر کی جا سکتی ہیں۔ ریڈیو سے نشر ہونے والے فیچروں کی بڑی تعداد نثر میں ہوتی ہے اور ان کے موضوعات میں تنوع

بھی ہوتا ہے۔ نثری فیچروں کے مقابلہ میں منظوم فیچر کم لکھے گئے ہیں اور ان کا موضوع بھی نثری فیچروں کے مقابلہ میں محدود ہے۔ عام طور سے قومی اور مذہبی تہواروں، شخصیتوں اور موسموں پر منظوم فیچر لکھے گئے ہیں۔ یوم آزادی، یوم جمہوریت، عید، شب برات، محرم، مہاتما گاندھی، جواہرلال نہرو، لال بہادر شاستری، ابوالکلام آزاد، بسنت، برسات اور قومی یکجہتی پر کافی تعداد میں منظوم فیچر نشر ہوئے۔ منظوم فیچر عام فیچروں کی تکنیک پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں راوی، ڈرامائی ٹکڑے، صوتی اثرات اور حقیقی مواد کو شامل کیا گیا ہے۔ رفعت سروش کے "دستک" میں راوی نئے نظام اور نئی زندگی کی ابھرتی ہوئی لازوال قوتوں کی آمد بیان کرتا ہے اور اس کش مکش کی طرف متوجہ کرتا ہے جس میں حق باطل قوتوں سے نبرد آزما ہے۔ وہ کہتا ہے۔

" راوی۔ نئے نظام، نئے آدمی نے دستک دی
نئی بہار، نئی زندگی نے دستک دی
افق کے خیمۂ رنگیں سے صبح نو چلی
نئی کرن نے در تیرگی پہ دستک دی

راوی کے اس بیان کے بعد کرن کا نغمہ شروع ہوتا ہے اور اس کے بعد پھر راوی بیان کرتا ہے۔

راوی۔ تیرگی کا محل بند صدیوں سے تھا
تیرہ و تار تھے جس کے دیوار و در
تیرہ و تار تھے جس کے شام و سحر
تیرہ و تار تھے جس کے شمس و قمر
. . .
اس محل کے چمن گل بداماں نہ تھے
زندگی کی بہاروں پہ نازاں نہ تھے
اس محل کے مکیں مسکراتے نہ تھے
مسکراتے نہ تھے، گنگناتے نہ تھے

رفعت سروش نے راوی کے بیان کے بعد تیرگی کے راجا، ملکۂ شب اور کرنوں کی کش مکش کو ڈرامائی شکل میں شامل کر کے راوی کی شمولیت کو ختم کر دیا۔ اس کے برخلاف محسن احسان کے "ستمبر کا چاند" کا راوی وقت اور ماحول کو بیان کرتا ہے مختلف کرداروں اور انجمنوں کو متعارف کراتا ہے۔ ان کے عمل کو ظاہر کرتا ہے ان پر تبصرہ کرتا ہے۔ فیچر کی ابتداء میں راوی بیان کرتا ہے۔

راوی۔ ستمبر کا چاند اپنی ٹھنڈی، روپہلی، نظر آفریں چاندنی کا
فسوں کار آنچل بکھیرے
افق سے ابھر کر
فلک کی طرف اپنی دل کشی، دل افروز تابانیاں لے کے آیا
تو اس کی ستاروں بھری گود میں
آرزوؤں کی خوشبو، تمناؤں کی روشنی، خواہشوں کی دل آویزیاں
شبنمی باد کی مست مہکار تھی
نور ہی نور تھا۔

پھر راوی اپنے ملک عزیز کی عظمت کو ظاہر کرتا ہے اور پورے ملک پر بھرپور نظر ڈالتا ہے۔ اس کے ذرے ذرے کی عظمت کو ظاہر کرتا ہے، بچوں، جوانوں، بوڑھوں کی مصروفیات بیان کرتا ہے اور وطن کی محبت میں سرشار گیت سنائی دیتا ہے۔

مرے وطن کی سر زمیں
تو مہر و ماہ سے حسیں
تو حسن گل سے دل نشیں
مرے وطن کی سر زمیں

اسی طرح راوی مختلف لوگوں، ان کے گیتوں، عزائم اور کارناموں سے آگاہ کرتا ہے۔ کبھی یہ عمل خود اپنی شکل میں پیش ہوتا ہے اور کبھی راوی کا بیان اسے ظاہر کرتا ہے۔ فیچر مختلف راہوں سے گزر کر انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ محسن احسان

نے، رفعت سروش کی طرح فیچر کا اختتام ڈرامائی ٹکڑے کے اختتام سے نہیں کیا بلکہ جس طرح راوی سے فیچر کی ابتدا ہوتی ہے اسی طرح وہ ہی اسے انجام تک پہنچاتا ہے

اب فضاؤں میں نغمات گھلنے لگے
طائر خوش نوا شاخ پر چہچہانے لگے
سارا گل زار فرطِ مسرت سے گانے لگا

رفعت سروش اور محسن احسان نے اپنے منظوم فیچروں میں راوی کی شمولیت سے مختلف ڈرامائی مقاصد پورے کیے ہیں۔ رفعت سروش نے پس منظر کی تعمیر اور اگلے منظر کی تصویر کاری کا کام لیا تو محسن احسان نے اس کے ذریعے منظر نگاری، واقعہ نگاری، جذبات نگاری کی۔ محسن احسان نے راوی سے فیچر کے بکھرے ٹکڑوں کو جوڑنے، انھیں ایک شکل اور ایک روپ دینے کا کام لیا ہے اور مرکزی خیال کو تقویت پہنچائی ہے۔

امیر احمد خسرو نے منظوم فیچروں میں راوی سے مختلف مقاصد پورے کیے ہیں۔ مگر انھوں نے قومی یکجہتی پر "مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا" میں صوتی میڈیم سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور ڈرامائی حربوں کو فنی طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کے فیچر میں نظر کی محرومی کامرانی کا روپ اختیار کرتی ہے۔ انھوں نے ماحول اور منظر کے بیان میں اور بکھرے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لیے راوی سے کام نہیں لیا بلکہ صوتی فن کے وسیع امکانات سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انھوں نے ارتقائی مونتاژ (Progressive Montage) سے عبادت گاہوں کی صوتی تصویر بنائی ہے یہ صوتی تصویر راوی کے طویل اور پُر اثر بیان سے زیادہ گہری، بھرپور، حقیقی اور مکمل ہے۔ اس میں راوی کے بیان سے بالاتر تاثر پیش کیا گیا ہے۔ سامعین کا تخیل اس صوتی تصویر سے متحرک ہوتا ہے اور تخیل میں وسیع منظر وا ہوتا ہے اور مختلف عبادت گاہیں، پُرشکوہ انداز میں سامنے آجاتی ہیں۔ اس فیچر میں عبادت گاہوں کی صوتی تصویروں کے علاوہ ہندو، مسلمان، سکھ، عیسائی اور بدھ کے

کردار پیش کیے ہیں جو اپنے اپنے مذہب اور ان کے پیروکاروں کی نمائندہ ہے۔ یہ کردار اپنی اپنی شخصیت کے اظہار ہی نہیں، بلکہ اپنے عقیدے اور اپنی جماعت کا نشان بھی ہیں۔ مندر کی صوتی تصویر پیش کرنے کے بعد ایک آواز ابھرتی ہے۔ یہ آواز وید و گیتا کی روشنی میں سفر کرتی ہے۔

وید و گیتا کی روشنی ہے یہاں — زندگی ہے کہ خواب زر افشاں
سب مقدس اصول تازہ ہیں — یعنی صدیوں کے پھول تازہ ہیں
روح مذہب فقط صداقت ہے — زندگی اعتبار عظمت ہے
یہی مفہوم ہے عبادت کا — یہی مطلب ہے آدمیت کا
ہر قدم پر چراغ جلتے ہیں — ہم زمانے کے ساتھ چلتے ہیں
ہند آزادیوں کی جنت ہے — جلوہ گاہ جمال فطرت ہے
ریت اپنی بہت پرانی ہے — ہر نفس میں یہی کہانی ہے

یہ آواز مندر کی صوتی تصویر میں ڈوب جاتی ہے اور مندر کی صوتی تصویر تھوڑی دیر قائم رہتی ہے اور اس کے ڈوبنے سے قبل اذان کی آواز ابھرنا شروع ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ پھیل کر فضا پر چھا جاتی ہے۔ پھر پس منظر میں ڈوب جاتی ہے۔ سنائی دیتا ہے۔

ہم ہیں قرآں کے ماننے والے — حسن فطرت کو جاننے والے
راستہ وقت کو دکھایا ہے — پیار کو رہنما بنایا ہے
سب سے یکساں سلوک کرتے ہیں — قلب احساس میں ابھرتے ہیں
بھائی چارہ ہے عقل کا زینہ — ہے یہ معمور نور سے سینہ

. . . .

راہ الفت میں ہمنوا سب کے — دوست سب کے ہیں آشنا سب کے
زندگی کا نشان ہیں گویا — دیس کی آن بان ہیں گویا

اسی طرح سکھوں، عیسائیوں، بدھوں کی عبادت گاہوں کی صوتی تصویریں

اور ان عقائد کے ماننے والوں کی آواز یں اپنے اپنے مذہب کی اعلا اقدار بیان کرتی ہیں۔ جن میں وسیع تر انسانیت کے لیے خلوص اور محبت کے پھول کھلتے ہیں۔ بڑھ کے پیر وکار کی آواز ڈوبتے ہی کراس مونتاژ کے ذریعے پھر مختلف عبادت گاہوں کی اصوات سے پہلے الگ الگ اور پھر مشترکہ طور پر تصاویر پیش ہوتی ہیں اور کورس سنائی دیتا ہے جس میں ایک ایسے مذہب کی دنیا آباد ہے۔ جس میں سب کے لیے محبت خلوص اور رواداری ہے۔

مذاہب کی دنیا صداقت کی دنیا
یہ دنیا ہماری محبت کی دنیا
ستاروں کو اپنی زمیں پر اتارو
گلستاں کی رنگینیوں کو نکھارو
ذرا اور بھی نقشِ ہستی ابھارو
نہیں اپنی دھرتی پر کوئی پرایا
محبت نے سارے دلوں کو ملایا
امیدوں نے ڈھونڈا امنگوں نے پایا
محبت کی دنیا مذاہب کی دنیا
یہ دنیا ہماری محبت کی دنیا

اس کورس سے منظوم فیچر کے مرکزی خیال پر روشنی پڑتی ہے۔ ابتدا سے ہی مختلف مذاہب کی ان صداقتوں کو نمایاں کیا گیا تھا جن میں عالم انسانیت کے لیے بہت گنجائش تھی اور آخری کورس پھر مشترکہ خوبیاں بیان کر کے اس مرکزی خیال کو تقویت پہنچاتا ہے کہ تمام مذاہب میں ایک دوسرے کے مذہب اور ان کے پیروکاروں کے لیے عقیدت موجود ہے۔ یہ دنیا انسان کے لیے ہے اور انسان کو انسان سے محبت کرنا چاہیے۔ اسی بنیاد پر مذہب کے اسی وسیع مفہوم پر ایک کائنات تخلیق کی جا سکتی ہے جس میں یکجہتی ہو اور مذاہب انسان کو ایک دوسرے سے جدا کرنے کی

بلکہ مل جل کر رہنے کی تلقین کریں۔

منظوم فیچر میں راوی کے بیان کے ذریعے مختلف اجزا ایک دوسرے سے مل کر ایک تصویر بناتے ہیں اور راوی کا بیانیہ انداز ان میں خوبصورت رنگوں کا اضافہ کرتا ہے۔ کبھی راوی کے بیان میں ناظر کا تبصرہ اور تاثر شامل ہوتا ہے اور کبھی اسی بیان میں ہومر کی طرح دوسرے کرداروں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کبھی یہ آوازیں ہلکی سنائی دیتی ہیں اور کبھی تیز۔ راوی کہتا ہے۔

راوی۔ بوڑھا باپ اس طرح سے مخاطب ہوا

میرے بچے، میری پیری کے واحد سہارے
میں تجھے دشمنوں کی زمیں پر
کامرانی کا پرچم اڑتا ہوا دیکھنا چاہتا ہوں
تو وطن کے لیے جان دے گا تو یہ سر فخر سے اونچا ہو جائے گا

اسی طرح بیوی اپنے شوہر سے کلام کرتی ہوئی سنائی دیتی ہے

رفعت سروش نے فیچر کے عمل کو راوی کے بیان کے علاوہ ڈرامائی روپ میں بھی پیش کیا ہے۔ انھوں نے غلامی، تیرگی اور باطل کی قوتوں کی نمائندگی کے لیے "اندھیرے کے راجا" اور "ملکہ تیرگی" اور آزادی، نئی زندگی کے پیامبر اور نئے نظام کی نمائندگی کے لیے "کرنوں" کے کردار تشکیل کیے ہیں اور انھیں زبان و قوت دے کر ایک دوسرے سے برسرِ پیکار دکھایا ہے۔ راوی کہتا ہے کہ جب "نئی کرن نے درِ تیرگی پہ دستک دی" تو

ملکۂ تیرگی خوابِ راحت میں تھی
اپنی تیرہ خیالوں میں کھوئی ہوئی
طیش کھا کر اندھیرے کا راجا اٹھا

اور یہاں سے راجا اور کرن دو مخالف قوتوں کے نمائندہ بن کر ایک دوسرے کو مٹانے کے لیے پوری قوت صرف کر دیتے ہیں۔

راجا۔ کس گستاخ نے دستک دی تھی

کرن ۔ میں نے، اتنے برہم کیوں ہو

راجا ۔ میں اندھیارے کا راجا ہوں

کرن ۔ میں سورج کی شوخ کرن ہوں

میرے دامن میں تنویریں

راجا۔ میرے ہاتھوں میں شمشیریں

کرن ۔ میرے لبوں پر صبح کے نغمے

تیرے لبوں پر رات کے قصے

میں ہوں نئی دنیا کی حقیقت

تو ماضی کا ایک فسانہ

میرے ساتھ ہے سارا عالم

تیرا مخالف سارا زمانہ

راجا اور کرن میں اس طرح گفتگو ہوتی ہے اور راجا ہنس کر کرن سے کہتا ہے

نیا سویرا دم توڑے گا

میرے محل کے دروازوں پر

اے میرے سفاک سپوتو!

لے جاؤ مغرور کرن کو

گستاخی کی خوب سزا دو

یہ کہہ کر راجا قہقہہ لگاتا ہے اور کرن گرفتار ہو جاتی ہے۔ راجا ملکہ سے کہتا ہے۔

راجا۔ مژدہ اے ملکۂ تیرگی

آج سورج کی تازہ کرن قید کی ہے تمھارے لیے

ملکہ ۔ ہاں مگر وہ کرن فتنہ انگیز ہے

ہے تو ننھی مگر حشر ساماں ہے وہ
عہدِ نو کے تقاضوں پہ نازاں ہے وہ

اور وہ اپنے دل کے اندیشوں سے راجا کو آگاہ کرتی ہے

ملکہ۔ قید خانہ میں گر فتنہ برپا کیا
قیدیوں کا اگر حوصلہ جاگ اٹھا
سوچتی ہوں کہیں انقلاب آنہ جائے
عرش سے فرش پر آفتاب آنہ جائے

ملکہ کے اندیشے صحیح ثابت ہوتے ہیں اور پس منظر سے زندانیوں کا نغمہ ابھر کر ساری فضا پر چھا جاتا ہے

ہم سب کو آزاد کرو، ہم سب کو آزاد کرو
نئی کرن نے آج ہمیں بیداری کا دیا پیام
صدیوں تک سوتے لیکن اب ہم پر ہے نشہ حرام

ادھر یہ نغمہ سن کر ملکہ شب گھبراتی ہے اور راجا اسے تسلی دیتا ہے ادھر کرنوں کا نغمہ ایک طوفان کی طرح جاگ اٹھتا ہے (کرنوں کا نغمہ)

دروازہ کھولو دروازہ کھولو
سورج کا لشکر آیا ہے چڑھ کر
تاریکیوں کے کہنہ محل پر
دروازہ کھولو، دروازہ کھولو

راجا۔ یہ دروازہ نہیں کھلے گا
یہ دروازہ نہیں کھلے گا

کرنیں دروازہ توڑتی ہیں اور ملکہ دروازہ ٹوٹنے اور نئے سویرے کے طلوع ہونے کی اطلاع دیتی ہے اور اندیشہ ظاہر کرتی ہے کہ سارے زندانی

مل کر کرنوں کے لشکر سے
اندھیارے پر وار کریں گے

مگر کرن آگاہ کرتی ہے کہ
جنگ ہمارا شیوہ کب ہے
ہم ہیں پیامی امن داماں کے

اور تاریکی کے متوالوں کو اندھے محل سے باہر آنے، کرنوں کے طوفان میں نہانے اور نئی سحر کے نغمے گانے کو کہتی ہے اور سب کا نغمہ شروع ہوتا ہے۔

(سب کا نغمہ)

آج سے ہم کرنوں کے ساتھی
نیا سویرا زندہ باد
نیا سویرا زندہ باد
ہار گیا ہے آج اندھیارا
آج محل کی ملکہ نے بھی
تاریکی کا تاج اتارا
نئی کرن کا زیور پہنا
نیا سویرا زندہ باد
نیا سویرا زندہ باد

کرن، ملکہ اور راجا کی کش مکش سے فیچر کا مرکزی خیال ابھرتا ہے اور ان کی کش مکش ختم ہونے کے ساتھ ہی فیچر بھی ختم ہو جاتا ہے اور شاعر کا یہ خیال کہ نیا نظام آخر کار باطل نظام پر فتح پاتا ہے تکمیل کو پہنچتا ہے اور فیچر کا ڈرامائی عمل اس خیال کی تائید کرتا ہے اور ثبوت مہیا کرتا ہے۔

منظوم فیچر میں بیان اور ڈرامائی ٹکڑوں کے علاوہ گیت، غزل، نغمہ اور کورس وغیرہ شامل کیے جاتے ہیں۔ ان کی اپنے آپ میں کوئی حیثیت نہیں ہوتی بلکہ ان پر فیچر کی گہری چھاپ ہوتی ہے۔ وہ ایک طرف ڈرامائی عمل کی نشان دہی کرتے ہیں اور دوسری طرف ان کرداروں کی شخصیت کا آئینہ ہوتے ہیں۔ محسن احسان نے "ستمبر کا چاند" میں اردو (ہمیں وطن کے محافظ، ہمیں وطن کے چراغ) پنجابی (جنگ کھیڈ نئیں ہوندی زنانیاں دی)

بنگالی (پوربو بنگلا دیشیو کا ے) سندھی (میریا ڈھول سپاہیا تینوں رب دیاں رکھاں) گیت شامل کر کے ملک کی مختلف زبانوں اور خیالوں کی ترجمانی کی اور تہذیبی جھلکیوں سے منظوم فیچر کی صداقت کو ابھارا ہے۔ فضائیہ اور بحریہ کے گیت فیچر کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں محسن احسان نے اپنی منظومات کے علاوہ اقبال (یہ غازی یہ تیرے پُراسرار بندے جنھیں تو نے بخشا ہے ذوقِ خدائی) کی غزل اور تبسم (میریا ڈھول سپاہیا۔ تینوں رب دیاں رکھاں) کے گیت کو بھی فیچر میں شامل کیا ہے اس کے علاوہ فیچر میں صدر مملکت کی تقریر کی شمولیت سے سرزمین اور سرفرازی کی اہمیت کا اور بھی احساس ہوتا ہے۔

منظوم فیچر میں کبھی کبھی حقیقی اور ضروری مواد اور بیان یا مکالموں کی ضرورت کے لیے نثر بھی استعمال کی گئی ہے مگر کوشش یہی رہتی ہے کہ نثر نظم سے قریب رہے۔ اس میں لے اور آہنگ ہو اور وہ منظوم فیچر میں الگ سے ظاہر نہ ہو۔ منظوم فیچر کا اسلوب عام طور سے تاثراتی (Impressionistic) ہوتا ہے اور اس کی مجموعی فضا میں حقیقتوں کا احساس پایا جاتا ہے۔

غنائیہ فیچر (Musical Feature) غنائیہ فیچر ریڈیو ڈرامے کی وہ موہنی اور محبوب صنف ہے جس کے جلال و جمال پر دوسری اصناف کو رشک آتا ہے۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے اس میں موسیقی کی فراوانی ہوتی ہے اور موسیقی ہی اس کی نمایاں خوبی ہے غنائیہ فیچر کی موسیقی کی اپنی علاوہ کوئی حیثیت نہیں۔ وہ اپنے موضوع، مواد، موقع و محل، جذبات اور احساسات کی پابند رہے۔ موسیقی کے آٹھ رس ہیں اور یہ رس مختلف کیفیات کو بیان کرتے ہیں۔ غنائیہ فیچر میں شروع سے آخر تک ایک ہی قسم کی موسیقی نہیں ہوتی مختلف رنگوں سے، کبھی مماثلت اور کبھی تضاد کے ذریعے صوتیاتی تصویر میں رنگ بھرا جاتا ہے۔ غنائیہ فیچر کی کامیابی کا دار و مدار نغمہ نگار پر ہے اور اس کی صلاحیت پر مبنی ہے کہ وہ کس طرح غنائیہ فیچر کی ضرورت کے مطابق موسیقی ترتیب دیتا ہے۔ ظ۔ انصاری نے بیلے کی موسیقی کے بارے میں لکھا تھا کہ

"بیلے کی موسیقی ایک رنگ، ایک طرز یا ایک کیفیت کی موسیقی

نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ بھی ضروری نہیں کہ ایک ہی نغمہ نگار اول سے آخر تک اسے ترتیب دینے میں کامیاب ہو جائے۔ یہ موسیقی مختلف طرز کا مجموعہ بھی ہو سکتی ہے بلکہ اس کے رنگوں میں تضاد بھی پایا جا سکتا ہے[1] ظ۔ انصاری کی یہ رائے غنائیہ فیچر کی موسیقی پر بھی صادق آتی ہے۔ نغمہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ زماں اور مکاں کے احساس کے ساتھ موقع و محل، جذبات اور احساسات کی مکمل ترجمانی کرے۔ اس ترجمانی میں یکسانیت نہ ہو بلکہ اسے ہلکے اور گہرے رنگوں سے ظاہر کرے۔ غنائیہ فیچر میں اگرچہ موسیقی دوسرے عناصر کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے مگر اس موسیقی میں غیر ضروری آرائش اور زیبائش کی ضرورت نہیں۔ وہ موسیقی جو سمجھ سے بالاتر ہو اور دوسرے عنصر کے حسن کو زائل کرتی ہو غنائیہ فیچر کے لیے غیر ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر غنائیہ فیچروں میں راگ راگنیوں کے روپ کی جگہ ان کے سوروپ ہی مستعمل رہے ہیں اور ان کے عکس اور اثر نے غنائیہ فیچر کے جذب و اثر میں اضافہ کیا ہے۔ غنائیہ فیچر "پھوار" کے لیے امیر احمد خسرو نے گیت لکھا تھا

مست گیتوں کی طرح ہائے گزرتے بادل
کس فردوسِ مسرت سے اترتے بادل
گیسوئے یار کی مانند بکھرتے بادل
تم بھی آجاؤ کہ برسات چلی آئی ہے

اس گیت کی موسیقی کے لیے شبیر حسین نے راگ دیش کو راگ ملہار پر فوقیت دی۔ کیونکہ آخر الذکر راگ کے استعمال سے الفاظ اور اشعار کی خوبصورتی اور نغمگی زائل ہو جاتی اور سامعین کا ذہن خیال اور معنی سے دور ہو جاتا۔ خاص طور سے غنائیہ فیچر میں فضا دکھائی نہیں جاتی بلکہ سنائی جاتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ خیال اور معانی کے درمیان کوئی رکاوٹ حائل نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ غنائیہ فیچر میں مشہور راگ راگنیوں کو ہلکی پھلکی دھنوں میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ شبیر حسین نے اسی مقصد کے تحت راگ دیش کے روپ کی جگہ اس کے سوروپ پر گیت کی دھن بنائی۔

---

[1] بیلے کا تعارف۔ ظ۔ انصاری۔ آج کل۔ مئی جون ۱۹۵۴ء صفحہ ۷

جب کسی موسیقار کی حیات پر غنائیہ فیچر لکھا جاتا ہے تو اس موسیقار کے ایجاد کردہ راگوں اور ان میں پیدا کی ہوئی خصوصیات کو ظاہر کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر ان راگ، راگنیوں کو صوتی اثرات کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

غنائیہ فیچر کی موسیقی کی طرح شاعری بھی رمز و ایمائیت سے پاک ہوتی ہے وہ سیدھے سادے انداز بیان کو اختیار کرتی ہے۔ ردیف، قافیوں اور بحروں کے انتخاب میں موسیقی کی موزونیت اول شرط ہے۔ غنائیہ فیچر کی شاعری موسیقی کے لیے سہارے کا کام دیتی ہے اور موسیقی میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ غنائیہ فیچر میں ڈرامائی نظم کی کیفیت ہو سکتی ہے مگر عام طور سے ترتیب اور تشکیل میں مختلف جذبات کی گوناگونی سے دلچسپی قائم رہتی ہے۔

غنائیہ فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے بھی ہوتے ہیں اور بیانیہ ٹکڑے بھی۔ راوی کے بیان یا کرداروں کے مکالمے کے ساتھ گیت، غزل، صوتی اثرات اور موسیقی شامل ہوتے جاتے ہیں۔ کبھی یہ بیان نظم میں ہوتا ہے اور کبھی نثر میں۔ "پھوار" اور "شکستِ موت" میں راوی اور "عید قرباں" اور "شب برات" میں کردار سے فیچر کی تعمیر ہوتی ہے۔ "عید قرباں" میں راوی کا بیان منظوم ہے تو "شکستِ موت" "نورِ مشرق" اور "دل وہ آباد نہیں جس میں تری یاد نہیں" میں نثر میں۔ "عید قرباں" میں راوی کہتا ہے۔

عید آئی ہے بہاروں کے خزانے لے کر ÷ آرزوؤں کے امیدوں کے خزانے لے کر

آج پھر وقت کے چہرے پہ نکھار آیا ہے ÷ ایک اک خواب کو تعبیر نے چمکایا ہے

شوق نے پیار کے ایوان سجا رکھے ہیں ÷ کتنے فانوس امنگوں کے جلا رکھے ہیں

نرا جالوں میں کمی ہے نہ اراد وں میں تھکن ÷ وہی انداز ادا ہی حسن ادا ہی پیراہن

ہاں احساس مسرت کو بڑھائیں آؤ ÷ اپنے ہر خواب کو آواز بنائیں آؤ

(دوگانا)

مگر "شکستِ موت" میں راوی یوں گویا ہوا ہے

راوی۔ اس دھرتی پر ہر دور میں ایسے سورما پیدا ہوتے رہے ہیں جنھوں نے اس دیش کی عظمت اور آزادی کی تاریخ مرتب کی ہے۔ لال بہادر شاستری اس تاریخ کے تسلسل کی ایک اہم کڑی رہے ہیں۔ سلام ہے اس

پر جس کی موت خود شکستِ موت ہے۔ جو مرکر بھی امر ہے اور سلام ہے ان
تمام شہیدوں پر جنھوں نے ہمیں ایک آزاد قوم کی طرح زندہ رہنے کا راستہ دکھایا

مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر
تمھارے نام سے روشن ہے نامِ آزادی
نظر میں ہے اب تو مقامِ آزادی
کرو قبول وطن کا سلامِ آزادی!
مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر

. . . .

ابھر رہی ہیں خلوصِ وطن کی تصویریں
نئے افق پہ نئے دور کی ہیں تنویریں
پگھلتی جاتی ہیں وہم وگماں کی زنجیریں
مرے وطن کے شہیدو! سلام ہو تم پر

غنائیہ فیچر میں حقیقی، تاریخی، اور آفاقی سچائیاں پیش کی جاتی ہیں۔ اگر اس کا تعلق کسی عہد یا زمانے سے ہے تو اس عہد کی تسلیم شدہ خوبیاں، شخصیت سے تعلق ہے تو اس کے اہم کارنامے اور موسم سے متعلق ہے تو اس کی آفاقی سچائیاں اور تاثرات پیش ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی واقعہ نگاری، منظر نگاری، عبارت نگاری اور جزئیات نگاری سے حقیقی اور فطری فضا پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح صرف جذبات اور احساسات کی نمائندگی ہی نہیں ہوتی بلکہ زندگی کی حقیقتوں کا احساس بھی ہوتا ہے
سدھانشو کمار نے لکھا ہے کہ

"سنگیت روپکوں میں بھی حقیقت بیانی ہوتی ہے مگر یہ حقیقت بیانی مواد کی جگہ جذبات اور احساسات کی ہوتی ہے اور یہ حقیقت بیانی تو ڈراما، کہانی، ناول وغیرہ تمام فنون میں ضروری ہے۔"[۱]

دراصل ایک اعلا غنائیہ فیچر میں صرف جذبات اور احساسات کی ترجمانی ہی

۱؎ ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانشو کمار صفحہ ۱۲۵

نہیں ہوتی بلکہ اس میں اس عہد، اس زمانے، شخصیت اور کیفیت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ "شکستِ موت" میں صرف لال بہادر شاستری کی شخصی خوبیاں ہی نمایاں نہیں ہوئی ہیں اس میں "معاہدہ تاشقند" کی اہمیت کا علم بھی ہوتا ہے۔ "دل وہ آباد نہیں جس میں تری یاد نہیں" میں اہنسا، چھوت چھات، غلامی اور آزادی سے متعلق واضح اشارے ملتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں تقریر کا اسلوب نہیں اور ضروری مواد فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کیا گیا ہے۔ "پھوار" میں کسانوں کا گیت ہیں پیداوار کے اضافہ کے اعداد و شمار نہیں وہ خوشحالی ہے جو سرسبز کھیتوں کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس عزم کا بیان ہے جو جھم جھم بارش کے قطروں سے نمو پاتا ہے۔ راوی کے بیان سے کھیتوں میں اناج کے انبار اور شہر کے بجلی کے قمقموں کی تصویریں پیش ہوئی ہیں۔ "پھوار" میں موسیقی سے بھی برسات کی فضا پیدا کی گئی ہے۔ راوی بیان کرتا ہے۔

گرمیوں کے دن گئے آیا زمانہ کو قرار
دھل گیا جیسے یکا یک دیدہ و دل سے غبار
اب گھٹائیں چومتی ہیں آسمانوں کی جبیں
رقص کرتی ہیں فضائیں مسکرائی ہے زمیں
تیز کرنیں بادلوں کی راہ میں گم ہوگئیں
یا کسی خاموش سی وادی میں جاکر سوگئیں

تو اس کے پسِ منظر میں ستار پر راگ میاں ملہار میں تار، مدا، مندر میں الاپ جوڑ اور جھالے سے برسات کی شادابی اور شگفتگی، کسانوں کے گیت میں پہاڑی دھن اور گلوکاروں کے لہجہ کے فرق سے دیہاتی موسیقی اور شاعر کے گیت میں راگ دیش کے سور دپ سے بوندوں کے برسنے اور ہجر میں جلنے کی کیفیت محسوس ہوتی ہے اسی طرح نازنین کی غزل کو کھماچ کا سردپ دیا گیا ہے جس سے اس کی جذباتی کیفیت عیاں ہوتی ہے اور جب دو بچھڑے ملتے ہیں تو صبح کے لاڈلے اور موہنے راگ بھیرویں کے سردپ میں یہ گیت دونوں کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے۔

قریب آؤ ذرا تم اور بھی میرے قریب آؤ
یہ برکھا رت یہ رنگیں شام ایسے میں نہ شرماؤ
نظر کے سامنے خواب حسیں بن کر نہ لہراؤ
کوئی اوراقِ گل پر لکھ رہا ہے اپنا افسانہ
خیالوں سے حسیں ہے یہ محبت کا صنم خانہ
قریب آؤ......

غنائیہ فیچر میں شاعر حقیقتوں کو شاعرانہ زبان دیتا ہے اور نغمہ نگار جذبات اور احساسات کی ترجمانی کے لیے مختلف قسم کی موسیقی تخلیق کرتا ہے۔ یہ کہنا مناسب نہیں کہ غنائیہ فیچر میں صرف جذبات اور احساسات کی ہی ترجمانی ہوتی ہے۔ غنائیہ فیچر میں واقعات اور حقائق ایک نئے روپ میں جلوہ فگن ہوتے ہیں۔ سدھاتھ کمار نے غنائیہ فیچر میں موسیقی کے وافر استعمال کو تسلیم کیا ہے اور اس کی بہت سی ذیلی قسمیں بیان کی ہیں۔ بقول ان کے پہلی قسم میں تخیل کی بنیاد پر لکھی گئی کہانیاں، دوسری میں شاعروں اور موسیقاروں پر لکھے گئے فیچر، تیسری میں فطرت کے حسن کی تصویر کاری اور چوتھی میں ڈرامائیت کی کافی مقدار ہوتی ہے۔ انھوں نے پہلی قسم کو "سنگیت کہانی" دوسری کو "سنگیت روپک (غنائیہ فیچر)" تیسری کو "سنگیت چتر (غنائیہ تصویر)" اور چوتھی کو "سنگیت ناٹک (غنائیہ ڈرامہ)" کہا ہے اور ان کے نزدیک ان اصناف کے نام اور معنی بھی صاف ہیں اور ان کی اس تقسیم میں قطعیت کا احساس ہوتا ہے۔ سنگیت کہانی سے لوگ آسانی سے سمجھ لیں گے کہ اس کہانی میں موسیقی کی کثرت ہوگی۔ اسی طرح دوسری اصناف کا علم بھی ہو جائے گا۔[۵] بلاشبہ ان ناموں سے مختلف تخلیقات کی نوعیت اور خصوصیت پر روشنی پڑتی ہے مگر سنگیت کہانی یا گیتوں بھری کہانی اور سنگیت ناٹک کا ریڈیو فیچر سے کوئی تعلق نہیں۔ اگر کوئی تعلق ہے تو صرف اتنا کہ غنائیہ فیچر کی طرح ان میں موسیقی کی کثرت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ "سنگیت چتر" یا غنائی تصویر صرف حسن فطرت تک محدود نہیں کسی دور یا کسی کردار کی غنائی تصویر بھی پیش کی جا سکتی ہے۔ غنائیہ فیچر کی کئی اصناف

۵۔ ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھاتھ کمار صفحہ ۱۲۶

ہوسکتی ہیں۔ موضوع اور پیش کش کی بنیاد پر ان کی بہت سی ذیلی قسمیں کی جا سکتی ہیں

ریڈیو فیچر کی اصناف

ریڈیو فیچر کا موضوع نہایت وسیع ہے اور اس کی پیش کش میں مختلف طریقوں اور تکنیکوں کو استعمال کیا گیا ہے۔ جس طرح فیچر کی تعریف بیان کرنے میں موضوع کے تنوع اور پیش کش کے طریقوں سے الجھنیں پیدا ہوئیں اسی طرح اس کی اصناف کی حدود مقرر کرنے میں مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مختلف ناقدین نے ریڈیو فیچر کی اصناف کی تعریف اپنے اپنے طریقہ سے بیان کی ہیں۔ ہریش چندر کھنہ کے نزدیک جس فیچر میں حقیقی مواد کی کثرت ہو اسے ڈاکومینٹری اور باقی اصناف کو عام فیچر کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ان کے مطابق آسانی کے لیے فیچروں کی تین اقسام بیان کی جا سکتی ہیں۔ پہلی جس میں مواد کی کثرت ہو (جو پھر ڈاکومینٹری اور عام فیچر میں منقسم ہوگی) دوسری جس میں تخیل کی فراوانی ہو اس میں منظوم فیچر شامل ہوں گے۔ اور تیسری قسم "مزاحیہ فیچر ہوگی"[۱] عمیق حنفی نے بھی مواد کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کو ڈاکومینٹری سے ممیز کیا ہے۔ ان کے نزدیک ڈاکومینٹری عام فیچر سے زیادہ صحافتی ہوتی ہے[۲] جانیٹ ڈنبرا (Janet Dunbar) نے مختلف طریقہ سے فیچر کی تقسیم کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ

> "ریڈیو فیچر کی ایک قسم وہ ہے جس میں کسی خیال کی وضاحت ہوتی ہے
> دوسری قسم میں دستاویزی مواد کو صوت کی شکل میں نشر کیا جاتا ہے
> اور تیسری قسم ڈرامائی فیچر ہے جس میں کسی درسی نکتہ کو یا زندگی کے
> کسی خصوصی پہلو کو پیش کیا جاتا ہے"[۳]

ڈنبر نے اس حقیقت کا اعتراف بھی کیا ہے کہ یہ تقسیم قطعی اور جامد نہیں کیوں کہ بہت سے خیالی (Idea) فیچروں میں خاص نکتوں اور پہلوؤں کی وضاحت کے لیے ٹھوس حقیقتوں (Concrete facts) کو استعمال کیا گیا ہے اور بہت سے

۱۔ ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۰۸

۲۔ تمثیل بر دوش فضا۔ عمیق حنفی۔ آج کل نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

۳۔ Writing for Radio by Janet Dunbar P.31

دستاویزی فیچروں کی کامیابی مجرد تصورات (Abstract Concepts)
کے تخیل خیز استعمال پر مبنی ہے۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ وسیع معنوں میں فیچر انھیں
تینوں اقسام کے ذیل میں آتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ، عمیق حنفی اور جانیٹ ڈنبر کی اس
ڈرامائی قسم کا مطالعہ عمیق نظر سے کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ہریش چندر کھنہ نے
مواد اور کسی پہلو کی زیادتی پر، عمیق حنفی نے مواد کی بنیاد پر اور ڈنبر نے خیال مواد اور
انداز پیش کش پر فیچر کی مختلف اصناف مقرر کی ہیں۔ ڈنبر نے مواد اور پیش کش کی اہمیت کا
احساس تو کیا ہے مگر ان کی وضاحت نہیں کی ہے۔ ریڈیو فیچر ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے
اور ڈرامائی صنف ہونے کے تعلق سے اس میں بھی فن پیش کش کی کافی اہمیت ہے
اس لیے ریڈیو فیچر کی صنفی خصوصیت حقیقی مواد کے ساتھ ساتھ انداز پیش کش کو بھی ذہن
میں رکھنا ہوگا۔ موضوع کی بنیاد پر ریڈیو فیچر کی بہت سی اقسام جیسے اقتصادی، سیاسی،
تہذیبی اور تمدنی وغیرہ ہو سکتی ہیں۔ پیش کش کے اعتبار سے ڈرامائی اور غیر ڈرامائی فیچر
ہو سکتے ہیں۔ پہلی قسم میں مواد ڈرامائی اور تصوری (Fantacy) طریقوں سے
اور دوسری میں غیر ڈرامائی یا نیم ڈرامائی طریقوں سے پیش ہوتا ہے۔ ریڈیو فیچر خاص
مقاصد جیسے تعلیم اور تربیت، قومی تعمیرات میں عوام کی شمولیت اور سیاسی مقاصد کے
لیے بھی لکھے جاتے ہیں اور اس اعتبار سے فیچر نظریاتی، معلوماتی، اطلاعاتی اور تعمیری
ہو سکتے ہیں۔ فیچر کے کسی خاص پہلو کی زیادتی کی بنیاد پر بھی ریڈیو فیچر کی تقسیم نامناسب
نہیں ہے۔ حقیقت، تخیل، شاعری اور موسیقی کی کثرت کی بنیاد پر بھی ریڈیو فیچر کی اقسام
بیان کر سکتے ہیں جیسے حقیقی فیچر، منظوم فیچر، غنائیہ فیچر، مزاحیہ فیچر، بیانیہ فیچر، ڈرامائی فیچر وغیرہ۔

آل انڈیا ریڈیو سے فیچر کا قومی پروگرام نشر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے
نشری مرکزوں سے بھی فیچر بڑی تعداد میں نشر ہوتے ہیں۔ ریڈیو فیچر کی تاریخ بہت مختصر
ہے مگر اس نے اس قلیل عرصے میں ترقی کی بہت سی منزلیں طے کر لی ہیں۔ اس نے زندگی
کے گوناگوں مسائل، خیالات اور تصورات کو دل نشیں انداز سے پیش کیا ہے اور
زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا شعور بخشا ہے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری [1]

ڈاکومینٹری (Documentary) ایک انگریزی لفظ ہے جس کے معنی دستاویزیا تحریر ہیں۔ ڈاکومینٹری کا ماخذ فرانسیسی لفظ ڈاکومینٹائر (Documentaire) ہے اور فرانسیسی میں سفری فلموں (Travel films) کو ڈاکومینٹائر کہا جاتا تھا۔ جان گریرسن نے حقائق پر مبنی فلم کے لیے فلم ڈاکومینٹری کی اصطلاح ایجاد کی۔[2] ناول، افسانہ اور رپورتاژ میں ڈاکومینٹری ایک تکنیک ہے جس میں کہانی، خطوط، ڈائری اور دستاویز وغیرہ سے بیان ہوتی ہے۔ رچرڈسن (Richardson)، اسمولیٹ (Smollett)، برنی (Burney)، گوئٹے (Goethe) وغیرہ نے اپنی ناولوں میں اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ شورش کاشمیری، گھنشیام سیٹھی، ددیا شنکر نے رپورتاژ، خطوط کی ہیئت میں اور فکر تونسوی اور جمنا داس اختر نے رپورتاژ ڈائری کی ہیئت میں تحریر کیے ہیں۔ دستاویزی طریقہ (Epistolary method) کہانی اور واقعات بیان کرنے کی بہترین تکنیک ہے اور اسے بیانیہ اور سوانحی تکنیک پر برتری حاصل ہے مگر اس تکنیک کو فنی طور پر برتنا اتنا مشکل کام ہے۔ اسکاٹ (Scott) نے یہ تکنیک اختیار کی تھی مگر بعد میں ترک کر دی۔[3]

نشریات میں ڈاکومینٹری ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف بھی ہے اور ایک تکنیک بھی۔ ریڈیو ڈرامے کے بہت سے ناقدین نے یا تو ڈاکومینٹری کے بارے میں خاموشی

---

[1] Radio Documentary. [2] On the Air by Roger Manuell P. 168

[3] An Introduction to the study of literature W.H. Hudson P. 143

اختیار کی ہے یا اسے دوسری اصناف سے خلط ملط کر دیا ہے۔ مصنفین ریڈیو ڈراما نے ریڈیو ڈراسے کی دو اصناف۔ ڈراما اور فیچر کی خصوصیات بیان کی ہیں۔ اسی طرح میری کروزیر (Mary Crozier) [1] میکس وائلی (Max wylie) [2] اور جی سی اوستھی (G.C. Awasthe) [3] نے ڈاکومینٹری کو نظر انداز کیا ہے۔ وال گلگڈ (Val Gielgud) [4] رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) [5] اور سدھانشو کمار [6] نے فیچر کو وسیع مفہوم دے کر اس کے ذیل میں ڈاکومینٹری سے بحث کی ہے۔ ایڈورڈ لیوسی (Edward livesey) [7] نے فیچر اور ڈاکومینٹری کی بحث میں نہ الجھ کر حقیقی پروگرام (Actuality programe) کی خصوصیات اور خوبیاں بیان کی ہیں۔ ہریش چندر کھنہ ڈاکومینٹری کو فیچر کی ایک ذیلی قسم بھی کہتے ہیں اور اسے فیچر سے الگ ایک صنف کا درجہ دیتے ہیں [8]۔ روجر مین ویل (Roger

---

1. Broadcasting (Sound Television) by Mary Crozier.
2. Radio and Television writing by Max wylie 3. Broad casting in India by G.C. Awasthi
4. British Radio Drama by Val Gillgud.
5. writing for Radio by Janet Dumlar
6. ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانشو کمار
7. Broadcasting and Society by Edward Livesey: The Relation between Universities, Radio and Television edited by Wickham.
8. ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ

Manvell) [۵۱] ریوتی سرن شرما، [۵۲] اور عمیق حنفی [۵۳] نے ڈاکو مینٹری کو ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف کی حیثیت دی ہے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری

بیسویں صدی میں حقیقت نگاری کی تحریک نے ادب و فن کے بیشتر اصناف کو متاثر کیا۔ جمہوری نظام کی ترقی سے عام انسان (Common man) کو پہلے سے زیادہ اہمیت ملی۔ موجودہ صدی کی ادبی اور نیم ادبی اصناف میں حقیقت نگاری کا احساس و شعور اور عام انسان کو اہمیت دینے کی کوشش ملتی ہے۔ فلم اور ریڈیو نے بھی حقیقت نگاری کو قبول کیا اور اس کے ساتھ عام انسان کی زندگی اور اس کے مسائل کو بھی اپنے قالب میں جگہ دی۔ ریڈیو ڈاکومینٹری کا تعلق ریڈیو ڈرامے کی اصناف کے اس گروہ مثلاً فیچر اور رپورتاژ سے ہے جن کا صنفی تصور حقائق کے اظہار پر مبنی ہے۔ ریڈیو ڈاکومینٹری کا صنفی تصور ہیئت سے زیادہ موضوع کے حقیقی اظہار سے ہے۔ اس میں حال اور ماضی کے کسی بھی موضوع کو ڈرامائی طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ اس کے موضوع میں کائنات کی وسعت ہے اور مجرد خیال سے ٹھوس حقیقت تک کسی بھی موضوع پر ڈاکومینٹری تخلیق کر سکتے ہیں۔ ڈاکومینٹری کا موضوع سادہ اور مخلوط ہو سکتا ہے۔ مثلاً "فن تعمیر" (Architecture) میں صرف فن تعمیر کا اظہار ہوگا جبکہ "مغل دور" پر لکھی گئی ڈاکومینٹری میں فن تعمیر کے علاوہ دوسرے فنون شامل ہوں گے۔ ڈاکومینٹری میں حقیقی ماحول اس کا پس منظر (Setting) ہوتا ہے حقیقی انسان اس کے کردار ہوتے ہیں۔ ماضی سے متعلق ڈاکومینٹری میں جب حقیقی صوتی پس منظر یا حقیقی کردار دستیاب نہیں ہوتے تو مصنوعی مگر حقیقی پس منظر تعمیر کرتے ہیں اور پیشہ ور اداکار اس کے کردار ہوتے ہیں۔ لیونل گیملن (Lionel Gamlin) تحریر کرتے ہیں کہ۔

---

[۵۱] On The Air by Roger Manvell.

[۵۲] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر جنوری ۱۹۵۹ء

[۵۳] تمثیل بر دوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء

"ریڈیو ڈاکومینٹری کی بنیاد حقائق کی ڈرامائی پیش کش پر رکھی جاتی ہے۔ حقیقی انسان اس کے اداکار ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی پیشہ ور اداکاروں سے بھی اصل قصہ اور کرداروں کا کام لیا جاتا ہے۔"[1]

جب ریڈیو ڈاکومینٹری میں حقیقی مواد فراہم نہیں ہوتا اور مصنوعی مگر حقیقی مواد اسٹوڈیو میں تخلیق کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے تو ایسے موقع پر ڈرامائی ٹکڑوں (dramatised insets) دستاویزوں اور دوسرے ذریعوں مثلاً راوی وغیرہ سے حقیقی مواد شامل کرتے ہیں۔ چونکہ ڈاکومینٹری کی بنیاد حقائق پر ہے اس لیے اس میں مفروضات کو دخل نہیں۔ ڈاکومینٹری میں تخیل آمیزی تو ہوتی ہے مگر تخیل خیزی نہیں۔ حقیقی مواد کی کمی اور تخیل کی فراوانی سے ڈاکومینٹری فن کے گرز دیدہ سے تعلق رکھتی ہے۔ عمیق حنفی نے ڈاکومینٹری کی تعریف میں زیادہ حقیقت اور صداقت پر زور دیا ہے۔ بقول عمیق حنفی "دستاویزی" روپک میں کسی ادارے یا تعمیری تجویز یا کسی علمی یا تعلیمی سرگرمی ڈرامائی انداز سے یعنی موثر زبان و بیان، مکالمے اور صوتی تصویروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ یہ عام روپک سے زیادہ صحافتی قسم کی چیز ہے۔"[2] حقیقت اور صداقت کی اہمیت کی وجہ سے تصوریہ (Fantasy) کے موضوعات اور تکنیک ریڈیو ڈاکومینٹری میں مروج نہیں۔

ریڈیو ڈاکومینٹری حال اور ماضی کو تو ضرور اپنے دامن میں جگہ دیتا ہے مگر مستقبل اس کے دائرۂ عمل سے باہر ہے۔ کچھ ناقدین نے ریڈیو ڈاکومینٹری کو دورِ حاضر تک ہی محدود کیا ہے اور ماضی سے اس کا کوئی تعلق نہیں رکھا ہے۔ جانیٹ ڈنبر (Janet Dunbar) بھی ان ناقدین میں سے ایک ہیں اور وہ تحریر کرتے ہیں کہ

"ڈاکومینٹری فیچر کا تعلق عہدِ حاضر کی زندگی کی کسی پہلو کو توضیح اور گہرے رنگ میں پیش کرنے سے ہے اس کا مقصد موضوع سے متعلق

---

[1] You Are on The Air by Lionel Gamlin
اندر ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھاکر کمار۔ ص ۷۲-۷۱

[2] تخیل پرورش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

حقائق بیان کرنا ہے۔ یعنی اس کی ہر تفصیل کو مکمل حقیقت اور صداقت کا حامل ہونا چاہیے۔"[1]

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ڈاکومینٹری میں مکمل حقیقت اور صداقت کی ضرورت ہے مگر دورِ حاضر کی قید کو غیر ضروری کہنے میں کوئی عار نہیں۔ ماضی سے متعلق موضوع کے حقائق کو دستاویزی مواد مثلاً خطوط، دستاویز، سفرنامے، تذکرے روزنامچے، ڈائری، تصانیف وغیرہ سے فراہم کر کے اسے پیش کر سکتے ہیں۔ البتہ مستقبل سے متعلق ڈاکومینٹری تخلیق نہیں کر سکتے۔ خود ڈمبر نے ڈاکومینٹری فیچر کے ذیل میں "وکٹوریہ عہد (Victorian Era) ڈاکومینٹری کی مثال دی ہے اس ڈاکومینٹری میں ملکہ وکٹوریہ عہد کے رسم و رواج، ناپ کے پیمانوں، دولت و ثروت کی فراوانی اور شدید غربت اور افلاس کا بیان ہے۔ ڈاکومینٹری کا موضوع کچھ ہی کیوں نہ ہو ہمیں اس میں صنفی تصور کے نقطۂ نظر سے یہی دیکھنا اور پرکھنا ہوگا کہ اس میں حقائق کو بہتر طریقے سے کس طرح پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخیل کو کس حد تک روا رکھا گیا ہے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری کی کوئی مقرر ہیئت نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ریڈیو ڈاکومینٹری کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔ ریڈیو ڈاکومینٹری بیانیہ، سوانحی، ڈرامائی اور دستاویزی (خطوط ڈائری) ہیئت میں ہوتی ہے۔ مختلف ہیئتوں کے امتزاج سے بھی ڈاکومینٹری تخلیق کی جاتی ہیں۔

راقم الحروف کی ہیوی الیکٹریکلس پر "مشینی دنیا کی سیر" بیانیہ ہیئت میں "وکٹوریہ عہد" ڈرامائی اور بیانیہ ہیئت میں اور ملول ڈی میلو کی "گنگا" بیانیہ، دستاویزی اور ڈرامائی ہیئت کے امتزاج سے تخلیق کی گئی ہے۔

ریوتی سرن شرما نے فیچر اور ڈاکومینٹری کو راوی کے تکنیکی استفادے کی پیداوار کہا ہے۔ بقول ریوتی سرن شرما۔

"اسی تکنیکی (راوی) استفادے نے ریڈیو ڈاکومینٹری کو جنم دیا ہے

---

[1] Writing for Radio by Janet Dumber p.p 32

جس کے ذریعے کسی چیز، ادارے یا واقعے کے ان پہلوؤں کو چنا جاتا ہے
جن میں کوئی ڈرامائی پہلو ہوتا ہے اور انھیں ایک مناسب کمینٹری کے
ذریعے جوڑ کر ربک کی صورت میں پیش کر دیا جاتا ہے۔"[1]

ریوتی سرن شرما کے خیالات حقیقت پر مبنی نہیں ہیں۔ اول تو راوی صرف ڈاکو منیٹری یا فیچر کا طرۂ امتیاز نہیں۔ اسٹیج ڈرامے میں بہت سے ایسے کردار ہوتے ہیں جن کا مقصد صرف ضروری معلومات مہیا کرنا ہے اور شیریڈن (Sheridon) نے "بزنس مین" میں ایسے کرداروں کا خاکہ اڑایا ہے۔ ان کرداروں کو ایک طرح سے راوی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ Orson wells نے بھی ریڈیو ڈرامے میں راوی کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور حبیب تنویر وغیرہ کے ڈراموں میں بھی راوی کی مثالیں ملتی ہیں۔ اس لیے یہ کہنا مناسب نہیں کہ راوی کے تکنیکی استفادے نے ریڈیو ڈاکومینٹری کو جنم دیا۔ بلاشبہ اکثر ڈاکومینٹریوں میں راوی ہوتے ہیں مگر بہت سی ڈاکومینٹریاں ایسی بھی ہیں جن میں راوی موجود نہیں۔ راما سوامی کی ڈاکومینٹری "چمبل ڈیم" خطوط کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اور اس میں راوی شامل نہیں۔ ریوتی سرن شرما کا یہ خیال کہ ڈاکومینٹری میں موضوع کے ڈرامائی پہلوؤں کو ہی کمینٹری سے جوڑ کر پیش کرتے ہیں حقیقت، صداقت اور تجربے سے دور ہے۔ ڈاکومینٹری موضوع کے ڈرامائی پہلوؤں کا نام نہیں۔ موضوع کی مکمل وضاحت کے لیے ڈاکومینٹری نگار بیانیہ، سوانحی، دستاویزی اور ڈرامائی طریقہ اختیار کرتا ہے۔ وہ سماعتی میڈیم کی حد بندیوں کے پیش نظر سماعتی پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے اور غیر سماعتی پہلوؤں کو صوتی شکل میں تبدیل کرتا ہے یا بیان اور دستاویزوں کا سہارا لیتا ہے۔ جس طرح ایک ریڈیو ڈراما نگار کی کامیابی اس حقیقت پر مبنی ہے کہ وہ کس طرح صوتی میڈیم کی دشواریوں پر قابو پاتا ہے۔ اسی طرح ڈاکومینٹری نگار کی کامیابی کی ضامن بھی یہی خوبی ہے کہ اس نے موضوع کے ضروری حقائق کو کس طرح سماعتی میڈیم کے ذریعے بیان کیا ہے۔ ڈاکومینٹری نگار اسی مقصد کے تحت راوی اور دوسرے تکنیکی طریقے اختیار کرتا ہے۔

---

[1] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر جنوری ۱۹۵۹ء صفحہ ۶۲

ریڈیو ڈاکومینٹری کے علاوہ فیچر، رپورتاژ اور فلم ڈاکومینٹری کا صنفی تصور حقائق
کے اظہار پر مبنی ہے۔ موضوع، مقصد اور طریقے کے اعتبار سے ان تمام اصناف میں بہت
سی مشترک خوبیاں ہیں۔ اور ان اصناف کا ایک دوسرے سے گہرا رشتہ ہے۔ لیونیل گیملن
کے مطابق ریڈیو اور فلم ڈاکومینٹری میں قریبی رشتہ ہے[۵۱] روجر مین ویل نے لکھا ہے
کہ فلم ڈاکومینٹری، ریڈیو ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر تقریباً ایک ہی وقت میں وجود میں آئے
وہ یہ بھی بیان کرتے ہیں کہ ڈاکومینٹری حقائق کے اظہار کی ایک ڈرامائی صنف (Dramatic form) ہے اور یہ صنف اس صنف کی متوازی (Parallel) ہے
جو فلم کے خالقین نے ایجاد کی ہے اور سب جانتے ہیں کہ فلم کی اس صنف کے لیے جان
گریرسن (John Grierson) نے ڈاکومینٹری کی اصطلاح ایجاد کی تھی۔[۵۲] گیملن
اور مین ویل نے فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو ڈاکومینٹری کو ایک دوسرے کے مساوی کہا ہے۔ ہریش چندر
کھنہ نے ریڈیو ڈاکومینٹری، فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر کے قریبی رشتہ کو ظاہر نہیں
کیا بلکہ وہ ریڈیو ڈاکومینٹری کو فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر کی پیداوار کہتے ہیں۔ بقول
ان کے ریڈیو ڈاکومینٹری کا ارتقاء فلم ڈاکومینٹری سے متاثر رہا۔ دونوں کا منبع سماجی
بیداری تھا۔ دوسری جگہ وہ لکھتے ہیں کہ گریرسن کے ڈاکومینٹری کے مطالعے سے ریڈیو
ڈاکومینٹری کو سمجھنے میں مدد ملے گی کیونکہ اس ماحول میں لارنس گلیم (Lawrence Gilleam) نے ۱۹۳۷ء میں پہلا ڈاکومینٹری فیچر تخلیق کیا۔ ان کے نزدیک
فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو ڈاکومینٹری کا تعمیری فن یکساں ہے۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی لکھتے
ہیں کہ ہندستان میں ڈاکومینٹری کا ارتقاء اور ترقی عام فیچر کی ترقی کی وجہ سے ہوئی۔
ریڈیو ڈاکومینٹری، فلم ڈاکومینٹری اور فیچر میں گہرا قرب ہے۔ ان اصناف نے
جہاں ایک دوسرے کی خوبیوں کو اجاگر کیا ہے وہاں ان کے قریبی رشتہ اور مماثلت سے

---

۵۱ You Are on The Air. by Lionel Gamlin
از ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھانتہ کمار صفحہ ۱۷

۵۲ On The Air by Roger Menuell P.P. 168
ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۶۰

ریڈیو ڈاکومینٹری کے تصور کو عام ہونے میں دشواریاں بھی پیدا ہوئی ہیں۔ ایک ناقد فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو ڈاکومینٹری کو ایک صنف کے دو روپ کہتا ہے تو دوسرا ریڈیو ڈاکومینٹری کو فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر کی پیداوار۔ دوسرے ناقدین ریڈیو ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر میں کوئی فرق قائم نہیں کرتے۔ فیلکس فلیٹن (Falix Fleton) کی تحریر "بی بی سی میں ڈاکومینٹری کو فیچر کہا جاتا ہے"[۵۱] سے اور بھی گمراہی بڑھی۔ کچھ ناقدین نے صرف ریڈیو فیچر پر تو کچھ نے صرف ریڈیو ڈاکومینٹری پر اپنی توجہ مرکوز کی اور کچھ نے ریڈیو ڈرامے کی دونوں اصناف سے حقیقی پروگرام (Actuality Programme) کے تحت بحث کی۔ ۱۹۵۶ء میں فیچر کا قومی پروگرام (National Programme of Feature) شروع ہوا اور اس میں فیچر اور ڈاکومینٹری نشر ہوتے ہیں مگر جب آل انڈیا ریڈیو نے "نشریات کا مطالعہ" (studies in Broadcasting) شائع کی تو اس میں ریڈیو ڈرامے فیچر اور نیوز ریل وغیرہ پر مقالے شائع ہوئے اور ڈاکومینٹری کو فراموش کر دیا گیا۔ اپریل ۱۹۶۷ء میں ساہتیہ سماروہ (Sahitya samaroh) کا موضوع "ڈرامے اور ڈرامائی اصناف کی تخلیق میں ریڈیو بحیثیت میڈیم" (The Radio as A Medium of Drama and other Dramatic forms) منتخب ہوا تو اس میں بھی ریڈیو ڈراما اور فیچر پروگرام سے بحث کی گئی۔ ان حالات میں ضروری ہے کہ ریڈیو ڈاکومینٹری اور دوسری اصناف کے رشتوں کا جائزہ لیں۔

ریڈیو ڈاکومینٹری اور فلم ڈاکومینٹری

انگلستان میں فلم ڈاکومینٹری نے ریڈیو ڈاکومینٹری کو جنم دیا۔ فلم ڈاکومینٹری ایک دم سے وجود میں نہیں آ گئی اس کا وجود ایک ارتقائی عمل کا نتیجہ تھا جو سالوں میں پورا ہوا۔ ابتدا میں خبری فلمیں (Informative films) تیار کی جاتی تھیں جنھیں ریکارڈ فلم (Record

---

۵۱ The Radio Play: Its Technique and possibility by Falix Fleton

از ریڈیو ناٹیہ شلپ سدھاکر کمار صفحہ ۶۹

Film) کہہ سکتے ہیں۔ ان کا مقصد ایک خیال اور ایک تکنیک کی وضاحت کرنا تھا۔ خبری فلموں کے علاوہ درسی، معلوماتی اور اطلاعاتی فلمیں بھی تیار ہوتی تھیں۔ ان میں حقیقی مواد کی حقیقی تصویریں شامل ہوتی تھیں۔ فلا ہارٹی نے اسٹوڈیو سے باہر نکل کر اسکیمو زندگی (Eskimo Life) کا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ کیا۔ اسکیمو کے درمیان رہ کر اس نے ان کی محرومیوں اور کامرانیوں کا شعور حاصل کیا اور ۱۹۲۲ء میں نوک آف دی نارتھ (Nanook of The North) فلم تیار کی۔ فلا ہارٹی نے مشاہدہ (Observation) تعبیر اور تشریح۔ (Interpretation) اور حقیقی مواد کے تخلیقی انتخاب (Creative treatment of Reality) سے اس فلم کی تعمیر کی۔ ہریش چندر کھنہ کا خیال ہے کہ "نوک آف دی نارتھ" کو صحیح معنوں میں پہلی ڈاکومینٹری فلم کہہ سکتے ہیں۔[1] بعد میں فلا ہارٹی کی تکنیک یعنی مشاہدہ، مواد (حقیقی) کا تعمیری انتخاب، اور اس کی مخصوص تشریح ہی فلم ڈاکومینٹری کی بنیاد اور اساس بنی۔ پال روتا اور گریرسن نے اس فلم کی بہت تعریف کی۔ پال روتا نے لکھا کہ نوک سے قبل اور بعد میں بہت سی فلمیں پردے پر پیش کی گئیں مگر اسکیمو کی زندگی کی مکمل اور بہتر عکاسی نوک میں ہوئی۔ اس میں اسکیمو کی زندگی کے بنیادی مسائل پیش ہوئے اور مختصراً اس نے زندگی کی پیش کش کو ایک نیا طریقہ پیش کیا۔ گریرسن نے اس فلم کو ہالی وڈ (Holliwood) کے مصنوعی سیٹوں پر بنائی گئی فلموں سے بہتر کہا اور لکھا کہ اس میں روزمرہ کی زندگی اور عام جذبات کو بہتر طریقے سے پیش کیا گیا ہے اور یہ کئی معنوں میں ڈراما ہے۔

"خبری فلموں" اور "نانوک" کا واضح فرق یہ تھا کہ "خبری فلموں" میں صرف واقعات بیان ہوتے تھے اور "نانوک" میں فلا ہارٹی نے تخلیقی تبصرہ سے کام لیا تھا۔ فلا ہارٹی ایک رومانی فن کار تھا اور اس کی اس تخلیق میں حقیقت کے ساتھ ساتھ رومانی عناصر بھی شامل ہو گئے تھے۔ یہ فلم روسی فلموں کی حقیقت نگاری سے پیچھے تھی۔ گریرسن نے ایک سماجی مبصر کی حیثیت سے ڈاکومینٹری میں حقیقت کا روپ بھرا۔ گریرسن نے ۱۹۲۹ء میں روسی

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۶۲

فن اور حقیقت نگاری کی تحریک کے تحت Drifters تیار کی اور اس فلم میں صرف ماہی گیروں کی زندگی ہی پیش نہیں کی گئی تھی بلکہ اس خطہ اور پورے ملک کے رشتہ پر بھی روشنی ڈالی گئی تھی۔ گریرسن صرف معلومات کے سیدھے سادے اظہار کا حامی نہیں تھا۔ وہ معلومات کو فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے لکھا کہ

" فن اور معلومات کا تعلق صرف اس وقت ممکن ہے جب معلومات ذہن کو روشن کریں اور قلب کو گرمی دیں۔ صرف معلوماتی ہونا تباہ کن ہے اور جب تک اس سے روشنی پیدا نہ ہو معلومات کی کوئی اہمیت نہیں " [۵]

گریرسن نے ڈاکومینٹری فلمیں بھی تخلیق کیں اور اپنے نظریات کی تبلیغ بھی کی۔ اس نے ۱۹۳۲ء میں سینما سہ ماہی (Cinema Quarterly) کے سرمانمبر میں ڈاکومینٹری کے بنیادی اصولوں سے بحث کی اور لکھا کہ اسٹوڈیو میں بنائی گئی فلموں میں اداکاری اور کہانی مصنوعی پس منظر میں پیش کی جاتی ہیں اور یہ فلمیں زندگی کی حقیقتوں کو نظر انداز کرتی ہیں۔ حقیقی کردار اور قدرتی مناظر موجودہ زندگی کی بہتر ترجمانی کرسکتے ہیں اور ان کا دائرہ عمل بھی اسٹوڈیو کے مقابلہ میں وسیع اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ گریرسن نے دعویٰ کیا کہ اسٹوڈیو میں مصنوعی ماحول میں اداکاروں کے ذریعے بنائی گئی فلمیں حقیقی زندگی پر براہ راست بنائی گئی فلموں سے جذب و اثر اور حقیقت میں کمتر درجہ کی ہوں گی۔ گریرسن کو یقین تھا کہ سینما اسٹوڈیو سے باہر نکل کر زندگی کا بہتر مطالعہ کرسکتا ہے اور ایک ہمہ گیر فن بن سکتا ہے۔

گریرسن کے نظریات سے اختلاف کیا گیا اور کہا گیا کہ حقیقی زندگی کے فنی اظہار کے لیے فلموں میں ضروری آرائش اور زیبائش ناگزیر ہے۔ اگر زندگی سے براہ راست لی گئی تصویروں میں رنگ نہیں بھرا گیا تو ان میں بے کیفی پیدا ہوگی۔ گریرسن نے ان اعتراضات کا جواب ۱۹۳۳ء میں سینما سہ ماہی کے بسنت نمبر میں دیا کہ

" وقت اس حقیقت کو واضح کردے گا کہ کون سا طریقہ کار ایماندار،

---

[۵] ریڈیو ناٹک - ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۶۲ - ۲۶۱

روشن، واضح اور گہرے تاثر کا حامل ہے اور بہتر طریقے سے شہریت (Citizenship) کے مقاصد کو پورا کرتا ہے۔ خوبصورتی حاصل کرنے کے لیے جو شعوری کوششیں کی جاتی ہیں وہ ہمیشہ خود غرض دولت، خود غرض لذت اور جمالیات کے زوال کا باعث ہوتی ہیں۔[1]

گریرسن نے زندگی اور اس کے مسائل کے گہرے مشاہدے اور تجزیہ پر زور دیا کیوں کہ اس کے بغیر زندگی کی سچی تصویریں پیش نہیں ہو سکتیں اور اگر فن کار گہری ہمدردی سے کام نہیں لیتا تو اس کی تصویروں کی بھلے ہی سائنسی اہمیت ہو مگر ان میں فن اور انسانیت کے لیے کوئی بھی قیمت نہیں گریرسن نے روسی فلموں اور حقیقت نگاری کی تحریک سے اثر ضرور قبول کیا مگر اس کے یہاں سماجی شعور پوری طرح منعکس نہ ہو سکا۔

ادھر ڈاکومینٹری میں اور تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ اس حقیقی اور مقصدی فن میں زندگی کے مسائل کے تئیں زیادہ بیداری اور سماجی تقاضوں کو مکمل طریقے سے پورا کرنے کا شعور پال رودا کی ڈاکومینٹریوں میں ظاہر ہو رہا تھا۔ گریرسن اور اس کے رفقا صنعتی زندگی کے خوبصورت اظہار سے مطمئن تھے۔ پال رودا صنعتی انقلاب سے پیدا شدہ مسائل اور نفسیاتی الجھنوں کی پیش کش میں زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ گریرسن نے روسی فلموں کے حقیقت نگاری کے فنی اصولوں کو قبول کیا تھا۔ لیکن پال رودا نئے فن کے بنیادی تصور سے بھی متاثر ہوا کہ تصویروں کی خوبصورتی اور جذبات انگیزی سے زیادہ اہم اس کی سچائی، زندگی سے اس کا رشتہ اور عوام کے لیے اس کی اہمیت اور افادیت ہے اس لیے سینما کو حقیقی زندگی سے مواد حاصل کرنا چاہیے اور دورِ حاضر کے مسائل اور واقعات کو پیش کر کے ایک خاص مقصد پورا کرنا چاہیے۔ اسٹوڈیو میں فلمائی گئی تصویروں سے زندگی کی حقیقی عکاسی نہیں ہوتی۔ پال رودا نے ڈاکومینٹری میں حقیقت نگاری کے علاوہ اس کے افادی پہلو پر زور دے کر اسے ایک مقصدی فن بنا دیا۔ اس طرح دوسری جنگ عظیم سے قبل ڈاکومینٹری ایک نئی سمت میں ترقی کرتی ہے۔

فلم ڈاکومینٹری میں رفتہ رفتہ موسیقی، شاعری، صوتی اثرات، راوی، کورس،

---

[1] ریڈیو ناٹک، ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۶۲ - ۲۶۱

انٹرویو (Spot interview) وغیرہ شامل ہوتے اور اس کے ترکیبی عناصر بن گئے۔ ریڈیو ڈاکومینٹری نے فلم ڈاکومینٹری کے تجربات، تکنیک اور مقصد سے اثر قبول کیا فلم ڈاکومینٹری میں پہلے ایک ابتدائی پلاٹ (Cinereo plot) تیار کرتے ہیں اور اس کے مطابق تصویر کشی (Cinereo shooting) کرتے ہیں۔ تصویر کشی کے بعد بکھرے ٹکڑوں کو جوڑتے (Composing) ہیں اور ان سے ضروری کاٹ چھانٹ (Editing) کرتے ہیں اور ڈاکومینٹری کو آخری شکل دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈاکومینٹری میں بھی اسی تعمیری عمل کا اتباع کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر

ریڈیو ڈاکومینٹری، ریڈیو فیچر اور ریڈیو رپورتاژ ریڈیو ڈرامے کی وہ اصناف ہیں جو حقائق کو صداقت کے ساتھ مختلف طریقوں سے پیش کرتی ہیں ریڈیو ڈاکومینٹری نے ریڈیو فیچر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ فلم ڈاکومینٹری موجودہ زندگی کی عکاسی کرتی ہے جبکہ ریڈیو فیچر میں ماضی اور حال کے کسی بھی موضوع کو منتخب کرسکتے ہیں۔ ریڈیو ڈاکومینٹری نے فیچر کے موضوع کی وسعت کو قبول کیا اور ماضی اور حال کو اپنے دامن میں لے لیا۔ عمیق حنفی نے فیچر اور ڈاکومینٹری کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا تھا کہ دستاویزی روپک عام روپک سے زیادہ صحافتی ہوتا ہے۔ ڈاکومینٹری میں صوتی اور دستاویزی مواد کی مقدار زیادہ سے زیادہ ہوتی ہے اور زبان و بیان کی آرائش اور ڈرامائی تقاضوں کی خاطر غیر ضروری تفصیلات سے پرہیز کرتے ہیں۔ ایک تخیل خیز فیچر ریڈیو ڈرامے کی سرحد میں داخل ہو سکتا ہے مگر ریڈیو ڈاکومینٹری ایسے تمام دروازوں کو بند کر دیتی ہے جن سے اس کے صنفی تصور پر اثر پڑے۔ پھر بھی ادب و فن کی سرحدوں میں اکثر ٹکراؤ ہوتا ہے اور یہ فیصلہ کرنا دشوار ہوتا ہے کہ کس فن پارے کو کس صنف کے تحت رکھیں۔ ریڈیو ڈاکومینٹری میں بھی یہ مسائل اٹھتے ہیں گوپال داس کے گاندھی جی پر فیچر "اقوام متحدہ کا خراجِ عقیدت" نہرو کے خطوط پر ترتیب دیا ہوا، ٹی۔ کے۔ مہادیون (T. K. Mahadeven) کا فیچر

"Attilan - yeti Man" کو ڈاکومینٹری کہنا زیادہ مناسب ہے۔
اسی طرح ساغر نظامی کا ابوالکلام آزاد پر فیچر "اسوۂ حسنہ" اور عمیق حنفی کے حضرت محمد پر فیچر "پیغمبر اور پیغام" بھی صحیح معنوں میں ڈاکومینٹری ہیں۔ سرحدوں کے اس تصادم کے باوجود ڈاکومینٹری اور فیچر میں فرق ہے اور دونوں میں مزید کسی الجھن سے بچنے کی خاطر راقم الحروف نے ڈاکومینٹری کے لیے جانیٹ ڈنبر اور عمیق حنفی کے "دستاویزی فیچر" یا "دستاویزی پروگرام" کی اصطلاح کی جگہ مندرجہ ذیل کی اصطلاح "ڈاکومینٹری" منتخب کی ہے۔ ڈاکومینٹری کا یہ نام صاف بھی ہے اور مختصر بھی اور اس سے ڈاکومینٹری کا مخصوص تصور پیدا ہوتا ہے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری اور ریڈیو رپورتاژ

ریڈیو ڈاکومینٹری کی طرح ریڈیو رپورتاژ بھی حقیقی مواد پیش کرتا ہے دونوں میں ڈرامائی عناصر جیسے پلاٹ، کردار، کشمکش ملتے ہیں۔ ڈاکومینٹری اور رپورتاژ میں وحدت زماں اور مکاں کی قید نہیں البتہ وحدت عمل کی پابندی کی جاتی ہے۔ یہ دونوں اصناف بیانیہ اور دستاویزی (خطوط ڈائری، سوانحی) ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ اس مماثلت اور مشابہت کے باوجود دونوں اصناف میں فرق ہے۔ ایک ریڈیو رپورتاژ پر ریڈیو ڈاکومینٹری لکھی جا سکتی ہے مگر ڈاکومینٹری پر رپورتاژ نہیں لکھا جا سکتا۔ ڈاکومینٹری نگار زمانہ حال کے علاوہ ماضی سے متعلق موضوعات پر دستاویزی مواد حاصل کر کے ڈاکومینٹری تخلیق کر سکتا ہے۔ جب کہ رپورتاژ میں رپورتاژ نگار کا موضوع سے ذاتی تعلق بہت ضروری ہے رپورتاژ میں پڑھی پڑھائی اور سنی سنائی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ دوسروں کی بات پر بھروسہ نہیں کرتا اپنے چشم دید واقعات سے رپورتاژ کا تار پود تیار کرتا ہے۔ ڈاکومینٹری نگار ڈاکومینٹری کے موضوع کے اظہار میں حقیقی ماحول خود تخلیق کرتا ہے اور کبھی کبھی پیشہ ور اداکاروں کی مدد لیتا ہے مگر رپورتاژ میں ہر چیز سو فیصدی اصل ہوتی ہے حقیقی ہوتی ہے۔ رپورتاژ نگار بیانیہ اسلوب سے

خارجی اور داخلی عناصر سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ جذبات نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری، واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے علاوہ اپنے احساسات اور جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ صوتی اثرات اس کے بیان اور واقعے کی صداقت کی تصدیق کرتے ہیں۔ ڈاکومینٹری نگار بیانیہ اسلوب کے علاوہ ڈرامائی طریقے یا دونوں کے امتزاج سے تمام ضروریات پوری کرتا ہے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری اور ڈراما

ریڈیو ڈاکومینٹری نے حقیقت نگاری کی تحریک سے کس بل حاصل کیا اور فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر کی تکنیک اور تصور سے اپنا تعمیری ڈھانچہ تیار کیا۔ فلاہارٹی کی فلم ڈاکومینٹری پر گریرسن نے تبصرہ کرتے ہوئے اس کی بہت سی خوبیاں بیان کیں اور اسے کئی معنوں میں ڈراما بھی کہا۔ ریڈیو فیچر کے بارے میں بھی مختلف ناقدین کی یہی رائے تھی کہ وہ ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ ریڈیو ڈاکومینٹری نے فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر سے استفادہ کیا تو ڈرامے کی روح بھی اپنے ڈھانچے میں منتقل کی اور ڈرامے کی صنف کی حیثیت سے مقبول ہوئی۔

ڈرامے کی طرح ریڈیو ڈاکومینٹری میں پس منظر (Setting) پلاٹ کردار، مکالمے، عمل اور مقصد سب شامل ہیں۔ انھیں ڈرامائی تکنیک سے پیش کرتے ہیں مگر ان دونوں اصناف میں ان عناصر کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ ڈرامے کا تعلق فسانہ سے ہے اور ڈاکومینٹری کا تعلق حقائق سے۔ یوں تو ڈراما تحقیقی اور تاریخی بھی ہو سکتا ہے مگر اس میں حقائق اور تاریخی واقعات ڈرامائی مقاصد کے تحت استعمال ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار ڈرامائی فضا اور ڈرامائی انجام کے لیے حقیقت سے گریز کرتا ہے۔ ڈاکومینٹری میں ڈرامے سے زیادہ حقائق اہم ہیں اور ڈاکومینٹری نگار حقائق کے بہتر اظہار کے لیے ڈرامائی تکنیک کا سہارا لیتا ہے۔ ڈاکومینٹری اور ڈرامے کے اسی فرق سے دونوں اصناف کے ترکیبی عناصر اپنی اپنی صنف میں مخصوص مقاصد پورے کرتے ہیں اور مخصوص شکل اختیار کرتے ہیں

ڈرامے میں پلاٹ اور عمل زیادہ اہم ہیں، ڈاکومینٹری میں موضوع کے اظہار کے لیے سادہ پلاٹ ترتیب دیتے ہیں۔ ڈرامے میں کردار عمل کے لیے آزاد ہوتے ہیں اور ان کے عمل اور رد عمل سے ان کی سیرت تعمیر ہوتی ہے۔ ڈاکومینٹری میں اول تو ڈاکومینٹری نگار کے تخلیق کردہ کردار پیشہ ور اداکاروں کے ذریعے پیش نہیں ہوتے بلکہ حقیقی افراد ہی اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یہ کردار اپنے فعل سے زیادہ قول سے اپنا تعارف کراتے ہیں پس منظر اور عمل کی صوتی تصویر سے ان کی شخصیت میں گہرائی آتی ہے اور راوی کے بیان سے ان کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جب ڈاکومینٹری میں حقیقی مواد صوت کی شکل میں دستیاب نہیں ہوتا تو اسٹوڈیو میں حقیقی پس منظر تعمیر کیا جاتا ہے۔ ڈاکومینٹری نگار اس کی مناسبت سے کردار تخلیق کرتا ہے جس کو پیشہ ور اداکار پیش کرتے ہیں۔ یہ طریقہ کار ڈرامے کی کردار نگاری سے قربت رکھتے ہوئے بھی مختلف ہے۔ ڈاکومینٹری کے کردار یا تو تاریخی حیثیت رکھتے ہیں یا وہ کسی طبقہ کے نمائندہ اور مثالی کردار (Type charac-ter) ہوتے ہیں اور ان کی سیرت میں تاریخی سچائیاں شامل کر دی جاتی ہیں۔ یہ کردار معلوماتی کردار ہوتے ہیں اور مختلف طریقوں سے اپنی شخصیت، ماحول، عہد وغیرہ کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے حقیقی رنگ میں ڈوبے ہوتے ہیں۔ ڈاکومینٹری کے کرداروں کو اگرچہ عمل کی مکمل آزادی نہیں مگر ان کے لہجے کی صداقت اور خلوص ہی ان کی کامیابی کی ضمانت ہے۔ وہ اپنی سیرت کا تعارف اس انداز سے کراتے ہیں کہ ان کے مقابلے میں بہترین مصنف اور اداکار نہیں آ سکتے۔ غرض ڈراما اور ڈاکومینٹری کے عناصر مشترک ہوتے ہوئے بھی مختلف ہیں۔ ڈرامے میں عمل ڈرامے کی روح ہے تو ڈاکومینٹری میں موضوع کی صداقت۔ ڈراما ڈرامائیت کے لیے حقیقت کو نظرانداز کرتا ہے مگر ڈاکومینٹری حقیقت کے اظہار کے لیے ڈرامائیت کا سہارا لیتی ہے۔

ڈاکومینٹری اور ناول

ڈاکومینٹری نے حقیقت کے بہتر اظہار کے لیے ڈراما، فیچر اور فلم ڈاکومینٹری کے علاوہ ناول کی مکتوباتی اور دستاویزی تکنیک سے استفادہ کیا ہے۔ راما سوامی نے "بھاگ کر آڈیم"

میں خطوط کے ذریعے تعمیری منصوبہ کی افادیت اور اہمیت کو حقیقی انداز سے پیش کیا ہے
شوہر ڈیم کی تعمیر کے لیے روانہ ہوتا ہے اور وہاں پہنچ کر اپنی بیوی کو خط لکھتا ہے اور
اس ویران اور سنسان جگہ کا ذکر کرتا ہے۔ اس طرح خط و کتابت میں منصوبہ تعمیری
منازل طے کرتا ہے۔ بیوی ایک خط میں لکھتی ہے کہ آج کل شہر میں بجلی کے خرچ پر
پابندی عائد ہو گئی ہے اور شوہر جواب میں پانی کی سطح کے گرنے اور کم بجلی پیدا ہونے
کے اسباب بیان کرتا ہے۔ ڈی میلو نے "گنگا" میں مکتوباتی طریقہ کو تو اختیار نہیں کیا
مگر نہرو کے خط اور ہیون سانگ اور میگستھنیز جیسے سیاحوں کے سفرناموں اور
دوسری دستاویزوں سے گنگا کے کنارے آباد تہذیبوں کی ہزاروں سال کی تاریخ
بیان کی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکومینٹری نے حقیقت نگاری کی تحریک
سے اپنا چراغ روشن کیا اور فلم ڈاکومینٹری، ریڈیو فیچر، ڈراما، ناول رزمیہ کے تکنیکوں
سے اپنا قصر تعمیر کیا۔ اس قصر میں مختلف اصناف کے آئینے آویزاں ہیں مگر ان میں ڈاکو
مینٹری کی ہی واضح صورت دکھائی دیتی ہے۔

عام طور سے جو ریڈیو ڈاکومینٹری نشر ہوتی ہیں انھیں ریڈیو سے وابستہ افراد
ہی پیش کرتے ہیں۔ وہ سفری ٹیپ ریکارڈر لے کر ضروری مواد ریکارڈ کرتے ہیں اور
انتخاب اور امتزاج کے بعد ڈاکومینٹری تیار کرتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈاکومینٹری کے مسودہ
کے لیے دوسرے ادیبوں کو بھی مدعو کرتے ہیں اور مسودہ کی مناسبت سے مواد ریکارڈ
کرتے ہیں اور کبھی منتخب مواد سنا کر مصنفین سے مسودہ تحریر کرنے کی درخواست
کرتے ہیں اور بعد میں مسودہ اور صوتی مواد پر ڈاکومینٹری ترتیب دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن
نے "لکھنؤ کا چوک" ڈاکومینٹری کا مسودہ تحریر کیا اور عیاذ انصاری نے ضروری مواد
ریکارڈ کر کے اس کی ہدایت کاری کے فرائض انجام دیے۔ بہتر تو یہی ہے کہ مسودہ
نگار ہی ضروری مواد ریکارڈ کرے کیوں کہ موضوع سے براہ راست تعلق سے ڈاکومینٹری
کا خالق وہ تاثر قبول کرتا ہے جو کسی بھی اعلا ڈاکومینٹری کے لیے ضروری ہے اور اس
تاثر سے اس کی تحریر میں جان آتی ہے۔ صرف مواد کی سماعت سے ڈاکومینٹری نگار وہ

بصیرت حاصل نہیں کرتا جو مشاہدے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ڈاکومینٹری نگار کو پہلے سے ریکارڈ کیے ہوئے مواد تک ہی اپنی فکر کو محدود رکھنا پڑتا ہے اور اسے ترک و اختیار کی آزادی حاصل نہیں ہوتی۔ اس لیے مناسب یہی ہے کہ مواد کی فراہمی اور مسودے کی تحریر کے فرائض ایک ہی شخص پورے کرے اور اگر مسودہ نگار اور مواد ریکارڈ کرنے والے دو شخص ہوں تو ان میں گہرا اشتراک ہو۔

ریڈیو ڈاکومینٹری کا فن تعمیر ریڈیو ڈاکومینٹری اور فلم ڈاکومینٹری کا تعمیری ڈھانچہ یکساں ہے۔ ابتدائی خاکہ کے مطابق حقیقی اور دستاویزی مواد فراہم کرتے ہیں۔ پھر اس فراہم شدہ مواد کے انتخاب، ترتیب اور امتزاج کے بعد ڈاکومینٹری آخری اور قطعی شکل اختیار کرتی ہے

ابتدائی خاکہ ریڈیو ڈاکومینٹری کے موضوع کے انتخاب کے بعد ابتدائی خاکہ تیار کرتے ہیں۔ ابتدائی خاکے کی تیاری میں مطالعے، ملاقات اور مشاہدے سے مدد ملتی ہے۔ مواد کے انتخاب میں حقیقت اور صداقت پر خاص توجہ رہتی ہے۔ اس لیے غیر مستند ذرائع اور تخیلی و فرضی معلومات سے پرہیز کرتے ہیں موضوع سے متعلق مطالعہ ابتدائی خاکہ کی سمت مقرر کرتا ہے۔ اس لیے مستند خطوط، ڈائری، بیاض، تذکرہ، سفرنامہ، رپورتاژ، روزنامچہ، رپورٹ، روئداد یا یادداشت (minutes) تاریخ، تخلیق اور تصانیف کے مطالعے سے معلومات حاصل کرتے ہیں۔ حال اور ماضی اور خاص طور سے ماضی سے متعلق ڈاکومینٹری میں دستاویزی مواد کی تلاش زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ حال سے متعلق ڈاکومینٹری میں ملاقاتوں اور مشاہدے سے بھی مواد حاصل ہوتا ہے۔ موضوع سے متعلق ماہرین، محققین، ریسرچ اسکالر، سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کے افراد سے مواد کی تصدیق بھی ہوتی ہے اور نئے مواد کی نشاندہی بھی۔ اکثر حاصل شدہ مواد میں ترمیم کی ضرورت ہوتی ہے اور ان کی روشنی میں ابتدائی خاکہ کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں۔ راقم الحروف نے بھوپال ذری سینٹر پر ڈاکومینٹری کے لیے ضروری مواد Cultural Heritage

of Bhopal سے حاصل کیا اور ڈاکومینٹری کا نام زری کی مناسبت سے سنہرے تار رکھا۔ جب مزید معلومات کے لیے زری سینٹر کی چیرمین سے ملا تو موصوفہ نے بتایا کہ آج کل پوت کا کام بہت مقبول ہے اور سینٹر میں زری سے زیادہ پوت کا کام کیا جاتا ہے۔ اس معلومات کے بعد ڈاکومینٹری کا نام "سنہرے تار۔ روشن موتی" رکھا اور ابتدائی خاکہ میں ضروری تبدیلیاں کیں۔ اسی طرح ملاقاتوں سے بہت سا قیمتی مواد ملتا ہے اور رہنمائی حاصل ہوتی ہے۔ موضوع کے مشاہدے سے صرف مواد کے مختلف پہلو اور گوشے ہی نمایاں نہیں ہوتے بلکہ ڈاکومینٹری نگار وہ تاثر بھی قبول کرتا ہے جو ایک صحافتی صنف کو فن کا درجہ دلاتا ہے۔ ڈاکومینٹری نگار خارجی عناصر کو اپنی شخصیت میں گھلا کر انھیں داخلی آنچ دیتا ہے اور تاثراتی اسلوب سے سامعین کے جذبات متحرک کرتا ہے۔ موضوع کے مشاہدے سے بھی تکنیک کے مختلف گوشے سامنے آتے ہیں اور بہتر طریقے منتخب کیے جاتے ہیں جن سے موضوع کی سماعتی دستاویز پیش ہوتی ہے بھوپال الیکٹریکلس کی صوتی ڈاکومینٹری "مشینی دنیا کی سیر" میں راقم الحروف کو کارخانے کی صوتی تصویر پیش کرنا تھی۔ جب کارخانے کے مختلف شیڈوں کا جائزہ لیا تو محسوس ہوا کہ نقار خانے میں طوطی کی آواز ریکارڈ کرنا کس قدر مشکل کام ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے شیڈوں میں خاموشی کو صوت بخشنا آسان کام نہیں تھا۔ بھوپال الیکٹریکلس دیکھنے سے قبل صوتی تصویر کے لیے جو اشارے ترتیب دیے تھے ان میں ازسرنو تبدیلی کی اور صوتی تصویر کا نیا خاکہ تیار کیا۔ اس طرح ریڈیو ڈاکومینٹری کے خاکے کی تیاری میں مطالعہ، ملاقات اور مشاہدہ بہت اہمیت رکھتے ہیں اور ان سے خاکہ کی تکمیل میں مدد ملتی ہے۔ ڈاکومینٹری نگار اور ہدایت کار کی صلاحیت کا اندازہ خاکہ کے مطالعہ سے ہو جاتا ہے۔ یہی وہ نقش ہے جس پر ڈاکومینٹری کی کامیابی کا دارومدار ہے۔ خاکہ ڈاکومینٹری کی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ بنیاد جس قدر مضبوط ہوگی اس کی عمارت بھی اتنی ہی پختہ اور پائدار ہوگی۔

ریڈیو ڈاکومینٹری کا دستاویزی اور حقیقی مواد

ریڈیو ڈاکومینٹری کا مواد کئی طریقے

سے حاصل کرتے ہیں اور انھیں مختلف صورتوں میں پیش کرتے ہیں۔ عام طور سے یہ مواد دستاویز، راوی، صوتی تصویر، صوتی اثرات، موسیقی، انٹرویو، ملاقات، بات چیت تبصرہ اور آنکھوں دیکھے حال ڈرامائی ٹکڑوں اور ڈرامائی کرداروں کے ذریعے ڈاکو مینٹری میں شامل کرتے ہیں۔

دستاویز ریڈیو ڈاکومینٹری کا مواد مستند تصانیف سے اخذ کیا جاتا ہے اور اسے دستاویزی تکنیک سے ڈاکومینٹری میں شامل کیا جاتا ہے۔ راما سوامی نے "چمبل ڈیم" دستاویزی ہیئت میں لکھی اور خطوط اور صوتی اثرات کے امتزاج سے ڈاکومینٹری تخلیق ہوئی۔ میلو ڈی میلو نے "گنگا" میں مختلف مستند تصانیف مثلاً رگ وید، رام چرت مانس وغیرہ اور ہیون سانگ اور میگس تھینز کے سفرناموں سے تاریخی حقائق بیان کیے ہیں۔ ڈی میلو نے گنگا کی عظمت کے اظہار اور ڈاکومینٹری کی دلچسپ ابتدا کے لیے ابتدائی حصہ میں جواہر لال نہرو کا ایک خط شامل کیا ہے جو انھوں نے ڈاکٹر تھومپسن ایڈورڈ کو تحریر کیا تھا۔ راوی بیان کرتا ہے کہ ڈاکٹر ایڈورڈ تھومپسن (Dr. Edward Thompson) کا انتقال ہو چکا ہے اور ان کے باقی سرمایہ میں ایک خط بھی ہے جسے جواہر لال نہرو نے ۱۹۴۰ء میں الہ آباد سے لکھا تھا۔ ایک صبح جب یہ خط انھوں نے اپنی بیوی کو پڑھ کر سنایا۔

ڈاکٹر تھومپسن کے کردار میں ایک صدا کار پڑھتا ہے

پیارے ایڈورڈ!

مجھے یہ سن کر خوشی ہوئی کہ آپ ہندستان آرہے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ آپ اس وقت مجھے کہاں پائیں گے۔ مگر میں اتنا ضرور جانتا ہوں کہ یہاں ہندستان ہوگا۔ اور گنگا بھی۔ فلم بنانے کا تصور نہایت دل کش ہے۔ گنگا ایک تاریخ ہے وہ روایت (Tradition) مذہبی عقائد (mythology) آرٹ اور کلچر سے قریبی رشتہ رکھتی ہے آپ اسے ہر جگہ موجود پائیں گے۔ اس موضوع کو برتنا ایک بڑا کام ہے۔ ہندستان کے مذہبی تصورات اور آرٹ کو سمجھنے کے لیے

خط ختم ہو جاتا ہے اور راوی بیان کرتا ہے کہ گنگا کے منبع سے مخرج تک ڈاکٹر ایڈورڈ کی سفر کرنے کی دلی خواہش پوری نہیں ہوئی اور جب سردیوں کی ایک رات میں ان کی کاٹیج میں موت نے قدم رکھا تو ایڈورڈ اپنے ساتھیوں کی طرف مڑا۔ اس کے چہرے پر ایک تھکی سی مسکراہٹ پھیل گئی اور اس نے سرگوشی کے لہجہ میں کہا۔

"ہندستان ہوگا ۔۔۔ اور گنگا ہوگی"

ڈی میلو نے دستاویزوں کے ذریعے سامعین کی دل چسپی کو ابھارا ہے اور ڈاکومینٹری کے مرکزی خیال کو تقویت پہنچائی ہے، بہرو کے اس خط کے علاوہ انھوں نے ہیون سانگ کے سفر نامے سے الٰہ آباد کے "برگد" کے درخت کی تاریخ بیان کی ہے اسی طرح میگس تھنیز کے سفر نامے سے گنگا کے کنارے آباد پاٹلی پتر کا جائے وقوع، دفاعی اہمیت، دیواروں، دروازوں اور میناروں کے بارے میں اہم معلومات بہم پہنچائی ہیں۔

راوی ریڈیو ڈرامے کی مختلف اصناف میں راوی سے بہت سے ڈرامائی کام لیے جاتے ہیں۔ راوی موقع اور محل بیان کرتا ہے۔ اگلے منظر کے لیے ماحول تخلیق کرتا ہے اور طویل واقعات اور بکھرے ٹکڑوں کو اختصار کے ساتھ ایک کڑی میں جوڑ دیتا ہے۔ کبھی راوی عمل سے باہر رہ کر واقعات پر تبصرہ کرتا ہے۔ کرداروں کے عمل اور جذبات بیان کرتا ہے اور کبھی ڈاکومینٹری کے عمل میں خود بھی شریک ہو جاتا ہے۔ ریڈیو فیچر اور ڈاکومینٹری میں راوی ایک اور ایک سے زیادہ ہوتے ہیں۔ وہ ان اصناف کو شکل (Shape) بھی بخشتے ہیں اور حقائق کو بغیر کسی مبالغہ اور غیر ضروری طوالت کے بیان کرتے ہیں۔ راوی اگرچہ ڈاکومینٹری کا جزو لاینفک نہیں مگر کم ہی ڈاکومینٹریوں میں وہ غیر حاضر رہتا ہے۔ عام طور سے ڈاکومینٹری میں راوی یا تو اس وقت حاضر ہوتا ہے جب کسی اور طریقہ سے حقائق زیادہ موزوں طریقہ سے بیان نہیں ہوتے یا دوسرے طریقوں کی یکسانیت ختم کرنا اور ڈاکومینٹری کی رفتار میں تیزی لانا مقصود ہوتا ہے

"مشینی دنیا کی سیر" میں راوی ایک ناظر ہے اور وہ ہیوی الیکٹریکلس کی

مشینوں اور ان سے بنائی جا رہی چیزوں کے بارے میں معلومات فراہم کرتا ہے اور مائیکروفون سامعین کی آنکھیں بن جاتا ہے اور وہ اس کی آنکھ سے دیکھتے اور اس کے کان سے سنتے ہیں۔ "سنہرے تار اور روشن موتی" میں راوی بھوپال اور مدھیہ پردیش کی مشہور تاریخی چیزوں اور دستکاری کی صنعت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مخمل اور کپڑے پر زری اور بوٹ کے کام کی خوبیاں بیان کرتے ہیں اور ہندستان بھر میں ساڑھیوں کرتوں، دستی بیگوں (Hand bags) ٹائی کیسوں اور چپلوں کے اپرس (uppers) کی مقبولیت کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں۔ پھر ایک راوی وسیع منظر پر توجہ سمیٹ کر مخصوص منظر کے لیے سامعین کو تیار کرتا ہے:

"پیر گیٹ سے موتی مسجد کو جانے والی سڑک پر زری سینٹر واقع ہے جہاں دن بھر لڑکیاں اور عورتیں زری اور بوٹ میں اپنے فن کے جوہر دکھاتی ہیں۔ اپنی آنکھوں کے تیل سے زندگی کی آگ روشن کرتی ہیں آیئے آج ہم اس سینٹر میں چلیں۔"

اور راوی زری سینٹر کے عمل میں شریک ہو کر یہاں کے فن کاروں اور چیرمین سے ملتا ہے اور دستاویزی اور حقیقی معلومات حاصل کرتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ کے "نیلو کھیڑی" میں راوی نیلو کھیڑی کے اس پس منظر کو بھی ظاہر کرتا ہے جس نے نیلو کھیڑی جیسی بستی کو جنم دیا ہے۔ راوی کہتا ہے:

"پندرہ اگست ۱۹۴۷ء۔ بے گھر بار لوگوں کا ایک سیلاب ہے جو ہندستان کی سمت بہا چلا آرہا ہے۔ عوام جن کے گھر بار لٹ گئے ہیں۔ جن کی ہمت ٹوٹ چکی ہے۔ جن کا بھروسہ ڈول رہا ہے۔ یہ عوام صرف خوف زدہ ہیں نہیں جانتے کدھر جائیں اور کیا کریں۔ نئے ملک میں نئی زندگی کیسے گزاریں۔"

رابرٹ ڈیتیٹ کے "وکٹوریہ کا عہد" میں راوی مختلف ڈرامائی ٹکڑوں کی خوبیوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور ان بکھرے ٹکڑوں میں ربط پیدا کر کے ڈاکومینٹری کو ایک شکل اور ایک ہیئت بخشتا ہے۔

راوی کسی بھی مقصد کو پورا کرے مگر اس کی زبان اور اسلوب واضح اور صاف ہوتا ہے۔ وہ سامعین کے ذہن میں ایک روشن لکیر ابھارتا ہے جس میں کتنے ہی رنگ ابھر آتے ہیں۔ راوی سامعین کے ذہن پر بوجھ نہیں بنتا اور اس کا بیان سامعین کے خیالات میں انتشار پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک صاف اور مکمل تصویر پیش کرتا ہے۔ رمیش چندر نے راوی کی زبان میں اس خوبی کو مدنظر نہیں رکھا۔ ڈاکومینٹری میں راوی کہتا ہے:

"بحر ہند کا پانی اٹھائیس کروڑ مربع میل پر پھیلا ہوا ہے جو کل زمین کی سطح کا ساتواں حصہ ہے اور دنیا کی چوتھائی آبادی اس کے کنارے آباد ہے۔"[1]

جب سامعین تفصیلات کو اس پیرائے میں سنتے ہیں تو بحر ہند کے رقبہ کے لیے زمین کی سطح کو سات حصوں میں اور بحر ہند کے کنارے بسی ہوئی آبادی کی تعداد معلوم کرنے کے لیے دنیا کی آبادی کو چار حصوں میں بانٹنے میں مشغول ہو جاتے ہیں ڈاکومینٹری کے اگلے حصہ سے ان کی توجہ ہٹ جاتی ہے اس طرح بحر ہند کی وسعت اور اس کی آبادی کی تفصیلات ذہن کو روشن کرنے کے بجائے تاریک کر دیتی ہیں اگر راوی یہ کہے کہ بحر ہند کا رقبہ فلاں ملک کے برابر ہے اور اس کے کنارے پھیلی ہوئی آبادی فلاں ملک کی آبادی کے برابر ہے تو سامعین کے ذہن میں مکمل تصویر ابھر آئے گی اور وہ اس میں دلچسپی لیں گے۔

ریڈیو ڈاکومینٹری

آنکھوں دیکھا حال (Eye witness)

میں اگرچہ راوی بھی آنکھوں دیکھا حال بیان کرتا ہے مگر اس کا انداز بیان "آنکھوں دیکھے حال" کے اندازِ بیان سے مختلف ہوتا ہے۔ راوی کسی عمل، موقع اور محل کے بارے میں ضروری تفصیلات بیان کرتا ہے اور وہ منظر یا عمل صوتی صورت میں سامعین تک پہنچ جاتا ہے۔ آنکھوں دیکھے حال میں ڈاکومینٹری نگار خود چشم دید واقعات بیان

---

[1] India Ocean Expedition by Romesh Chander

کرتا ہے اور اس کا اسلوب رپورتاژ نگار کے اسلوب سے ملتا جلتا ہے۔ ڈاکومینٹری نگار بیان جاری رکھتا ہے لفظی اور صوتی تصویریں اس کے بیان کی تصدیق کرتی ہیں۔ وہ جزئیات نگاری واقعہ نگاری اور سیرت نگاری کے مواقع نکالتا ہے منی بالا سندرم (Mani Bala Sundram) نے پانڈیچری کے اربندو آشرم (Arbindo Ashram) پر لکھے فیچر "کنول اور ستارہ" (The lotus and the Star) میں اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ فیچر نگار بیان کرتا ہے۔

> "میں آنکھوں دیکھا حال ایک چھت پر سے کھڑے ہو کر ریکارڈ کر رہا ہوں۔ یہ چھت اس بالکونی کے سامنے ہے جہاں تھوڑی ہی دیر میں ماں ظاہر ہو کر اپنے ان عقیدت مندوں کو درشن دے گی جو نیچے سڑک پر درشن کے لیے اکٹھا ہو گئے ہیں۔ یہ سڑک روفرنکائس مارٹن (Rue Francois Martin) ہے اور لوگ صبح سے یہاں اکٹھا ہو رہے ہیں۔"

اسی طرح ڈاکومینٹری نگار ماں کے ظاہر ہونے کی اطلاع دیتا ہے اور لوگوں کے ہجوم اور درشن کے تاثرات بیان کرتا ہے وہ بتاتا ہے کہ آج پندرہ اگست ۱۹۶۷ء ہے اور یہ اربندو کا یوم پیدائش ہے یہ سال کے ان چار دنوں میں سے ایک ہے جن میں ماں اپنے عقیدت مندوں کو درشن دیتی ہے۔ ڈاکومینٹری نگار بتاتا ہے کہ میں صبح سے لوگوں کو یہاں آتے ہوئے اور سمادھی پر پھول جن میں خاص طور سے کنول کے پھول شامل ہیں چڑھاتے ہوئے دیکھ رہا ہوں اور جب لوگ سمادھی پر پھول چڑھا چکے تو وہ پھولوں کی ایک چھوٹی سی پہاڑی بن گئی جن میں زیادہ تر کنول کے پھول تھے۔ پھر حاضرین نے دس بجے سے آدھ گھنٹے کے لیے مراقبہ (Maditation) کیا۔ وہ اربندو کی تعلیمات، خدا کی دی ہوئی زندگی اور اس ترتیب کے بارے میں سوچتے رہے وہ بتاتا ہے کہ یہ درشن شام کو ہوتا ہے۔ شام کو پونے چھ بجے یہ درشن معراج کو پہنچ جاتا ہے۔ صبح مراقبہ اور شام کو درشن۔ وہ آنکھوں دیکھے حال کو اس طرح ختم کرتا ہے۔

"ماں اب دھیرے دھیرے جا رہی ہے۔ اس کے چہرے پر بڑی دل کش مسکراہٹ کھیل رہی ہے۔ وہ لوگوں کے اس بڑے ہجوم پر آخری بار نظر ڈالتی ہے۔ مڑ جاتی ہے اور دھیرے دھیرے کمرے میں داخل ہوتی ہے۔ نیچے سڑک پر بھیڑ بکھر رہی ہے۔"

اس آنکھوں دیکھے حال میں ڈاکومینٹری نگار کے تاثرات بھی ہیں اور تقریب کی صوتی تصویر بھی۔ الفاظ بے جان نہیں ہیں ان میں موقع کی زندگی کی لرزش سما گئی ہے اس تکنیک سے صداقت کو بہتر طریقہ سے پیش کرتے ہیں۔

انٹرویو، بات چیت، بیان، تاثرات، یاد، تبصرہ

ریڈیو ڈاکومینٹری میں زندہ مواد (Live material) کی بہت اہمیت ہے۔ ماضی بعید سے متعلق ڈاکومینٹریوں میں دستاویزی اور تحریری مواد کی کثرت ہوتی ہے۔ راوی کے بیان ڈرامائی ٹکڑوں، جن میں پیشہ ور ادا کار حصہ لیتے ہیں، اور دستاویزی طریقہ سے مواد پیش کرتے ہیں۔ ماضی قریب اور زمانہ حال سے متعلق ڈاکومینٹریوں میں موضوع سے متعلق افراد ہی اس کے کردار ہوتے ہیں اور حقیقی پس منظر اور عمل ڈاکومینٹری کا پس منظر اور عمل ہوتا ہے

ڈاکومینٹریاں کسی ادارے، تعمیری منصوبہ، تحریک اور تنظیم پر بھی ہو سکتی ہیں اور افراد پر بھی۔ مختلف طبقوں اور گروہوں کے افراد کو پوری کامیابی کے ساتھ ریڈیو پر نشر کیا گیا ہے۔ بھوپال کے نشری مرکز سے "جھلک اپنی اپنی" اور "ان سے ملیے" میں یہ بات جو بڑا مقبول رہی اور راقم الحروف نے بہت سے کرداروں کو ان کی اپنی پوری خصوصیات کے ساتھ پیش کیا ہے کسی تعمیری منصوبہ سے متعلق ڈاکومینٹری میں منصوبے کے علاقہ کے افراد کے انٹرویو لیے جاتے ہیں پھر وہاں کام کرنے والے مزدور، انجینیر اور اعلا افسران وغیرہ کے تاثرات اور منصوبوں کے بارے میں گفتگو ریکارڈ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے افراد جو اس منصوبہ سے متاثر ہوئے ہیں ان کی بات چیت بھی ریکارڈ کرتے ہیں گفتگو اور بات چیت اپنی دلچسپی، گہرائی اور زندگی کی وجہ سے بہت دل کش ہوتی ہے مگر اس کی ریکارڈنگ اتنی ہی دشوار ہوتی ہے۔ کبھی کبھی مناسب افراد کے لیے طویل فاصلے طے کرتے ہیں اور

ان کے ایک جملے کے لیے گھنٹوں محنت کرتے ہیں اور کبھی کبھی ناکام بھی ہوتے ہیں۔ اس وقت کے پیش نظر اکثر افراد کی لاعلمی میں ان کی گفتگو ریکارڈ کر لیتے ہیں۔ ایک ماہر ڈاکومینٹری نگار اپنے وسیع اخلاق اور اچھے برتاؤ سے افراد کو مہذب بننے، تکرار کرنے، مصنوعی بننے اور لغزش کرنے سے روکتا ہے اور ان کی بے ساختہ اور برجستہ گفتگو ریکارڈ کرتا ہے۔ وہ انٹرویو میں میکانکی طریقہ اختیار نہیں کرتا بلکہ مختلف طریقوں اور ذریعوں سے نت نئے انداز پیدا کرتا ہے چھوٹے بڑے، دھیمے تیز، سادہ اور بھڑکیلے انٹرویو، بات چیت، بیان اور تبصروں سے زندہ مواد ڈاکومینٹریوں میں شامل کرتا ہے۔ عام طور سے ڈاکومینٹریوں میں اس قسم کا مواد شامل کیا جاتا ہے مگر یہ ڈاکومینٹری کے لیے ضروری نہیں "مشینی دنیا کی سیر" میں کوئی انٹرویو نہیں جبکہ "بحر ہند کی مہم" میں اس قدر انٹرویو شامل ہیں کہ انھیں یاد رکھنا مشکل ہے۔ یہ ڈاکومینٹری کا عیب ہے۔ اسی طرح "سنہرے تار اور روشن موتی" میں جیرمین کا طویل انٹرویو خود الگ سے ایک انٹرویو ہے اور ڈاکومینٹری کے پیکر میں ایک داغ ہے۔

گیت اور نظم

ڈاکومینٹری میں حقائق کے اظہار کے لیے موضوع کے صرف ایک پہلو پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ ہر وہ چیز جو ڈاکومینٹری کے حقیقی عنصر میں اضافہ کرتی ہے اسے شامل کر لیتے ہیں۔ ڈاکومینٹریوں میں گیت، نظم، الگنے، دوگانے، کورس، بھجن، لوک گیت اور لوک کتھائیں شامل کی جاتی ہیں۔ ڈی سیلو نے "گنگا" میں کسی کی گنگا پر نظم شامل کی ہے اور گنگا کے منبع گنگوتری سے اس کے مخرج کلکتہ تک جہاں گنگا سمندر میں داخل ہوتی ہے اسی کے آس پاس گائے جانے والے لوک گیتوں بھجنوں کو بھی ڈاکومینٹری میں شامل کیا ہے۔ تعمیری منصوبوں یا صنعتوں پر لکھی ڈاکومینٹریوں پر اکثر گیت شامل کیے جاتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ کی تیلو کھیڑی میں مزدور منزل کا گیت گاتے ہیں۔ ڈاکومینٹری میں شامل گیت پر ان کے گانے والوں کی شخصیت کی گہری چھاپ ہوتی ہے اور یہ گیت ڈاکومینٹری کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں۔

صوتی تصویر (Sound Picture)

ریڈیو ڈاکومینٹریوں میں واقعہ نگاری، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور جذبات نگاری راوی کے بیان، آنکھوں دیکھے حال، ڈرامائی گردن

اور کرداروں کے مکالموں سے کی جاتی ہے مگر اس کا سب سے بہتر طریقہ صوتی تصویر ہے جس کے ذریعہ پورا منظر جیتا جاگتا تخیل میں ابھر آتا ہے۔ ایک تو صوت کو الفاظ پر فوقیت حاصل ہے اور ایک کراہ دکھوں کے طویل بیان پر بھاری ہے۔ دوسرے کسی چیز کے بیان سے زیادہ اس کا نظارہ ہمارے علم کو وسیع کرتا ہے۔ ڈاکو مینٹری میں "صوتی تصویر" کے ذریعہ مختلف مقاصد پورے کیے جاتے ہیں۔ مقبول حسن کی "ہاکر" میں "صوتی تصویر" سے اس ماحول کی تصویر کشی کی گئی ہے جس میں ہاکر اول صبح سے اخبار حاصل کر کے ان کی تقسیم کے لیے نکل جاتے ہیں۔ راقم الحروف کی "ریلوے میل سروس" میں سارٹروں (Sorters) کے خطوط چھانٹنے کی صوتی تصویر شامل ہے۔ صوتی تصویر کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ موضوع کی صوتی تصویر نشر کرنے سے سامعین کے تخیل میں ایک واضح شکل پیدا ہوتی ہے، یہ شکل جتنی پُراثر، واضح اور صاف ہوتی ہے سامع اتنا ہی اثر قبول کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ڈاکو مینٹری نگار سامع کے تخیل میں اپنے موضوع کی تصویر اجاگر کرتا ہے پھر اسے اس تصویر کے ہر رنگ اور ہر نقش میں دلچسپی کے لیے تیار کرتا ہے۔ صوتی تصویر ایک حقیقی نقش ہے اور اس کے پس منظر میں سب کچھ حقیقی اور واقعی معلوم ہوتا ہے۔

"صوتی تصویر" اظہار و بیان کا بہتر طریقہ ہے مگر کسی چیز کی صوتی تصویر کشی دشوار طلب مسئلہ ہے۔ راقم الحروف کو صوتی تصویر کشی میں دو متضاد مگر اہم مسائل کا سامنا کرنا پڑا جن کے بیان سے صوتی تصویر کشی کے مسائل واضح ہوں گے۔ "سنہرے تار۔ روشن موتی" کے صوتی مواد کے لیے جب زری سینٹر پہنچا تو دور دور تک خاموشی تھی۔ میری آمد پر دستکار خواتین نے نظر اٹھا کر دیکھا اور پھر کام میں مصروف ہو گئیں۔ منیم جی فائلوں میں کھوئے ہوئے تھے۔ چیرمین اپنے کام میں مشغول تھیں اور قریب ہی ٹیلیفون اونگھ رہا تھا۔ کمرے کے کونے میں سلائی مشین رکھی تھی۔ اس کے پاس ہی ٹائم پیس بھی رکھی تھی۔ زری سینٹر کے صوتی اثرات سے قبل مجھے زری سینٹر کی صوتی تصویر حاصل کرنا تھی۔ میں نے اپنی خواہش کا اظہار سینٹر کی چیرمین سے کیا وہ ہر ممکن تعاون کے لیے تیار تھیں۔ سینٹر کی خاموش فضا میرے حوصلہ کو دعوت دے رہی تھی۔ سوال یہ تھا کہ اس خاموشی کو زبان کیسے دی جائے۔ میں نے چیرمین سے دریافت کیا کہ ان دستکاروں کو سامان کس طرح دیا جاتا

ہے۔ موصوفہ نے بتایا کہ ضرورت کے مطابق سامان تول کر دیا جاتا ہے۔ میرے ذہن میں ترازو، باٹ اور سامان ابھر آیا اور کسی راشن کی دکان کی بھیڑ اور شور و غل کی تصویر نظروں کے سامنے سے گزر گئی۔ میں سوچتا رہا اور کچھ دیر بعد ایک خیال کے تحت میں نے چیرمین سے درخواست کی کہ وہ دستکاروں کو بلائیں اور انھیں سامان دلوائیں۔ ایک دستکار کو مشین پر بٹھا دیں۔ منشی جی سے سینٹر کے کام کے بارے میں پوچھ گچھ کریں اور دستکاروں کے کام کو دیکھیں۔ ان کی غلطیوں پر تنبیہ کریں اور خوبیوں کو سراہیں۔ حسب خواہش چیرمین نے اپنا کام شروع کر دیا۔ پھر میں نے ریڈیو اسٹیشن فون کیا اور ڈیوٹی آفیسر کو بتایا کہ میں زری سینٹر میں ڈاکومینٹری کے لیے مواد ریکارڈ کر رہا ہوں اور ان سے درخواست کی کہ کچھ دیر بعد زری سینٹر فون کریں اور زری سینٹر سے جو کچھ کہا جائے اسے سنتے رہیں پھر چیرمین کو مشورہ دیا کہ جب ٹیلی فون آئے تو کچھ دیر گھنٹی بجنے دیں اور پھر ایک مفروضہ گاہک کے سوالات کا جواب دیں۔ موصوفہ ہمارے مرکز کی ایک ہوشیار صداکار بھی تھیں وہ میرے مقصد کو پوری طرح سمجھ گئیں۔ ریکارڈنگ شروع کرنے سے قبل میں نے ایک بار پھر سارے عمل کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ لڑکیاں میری موجودگی سے کچھ شرمائی سی تھیں اور ان کے منہ سے آواز نہیں نکل رہی تھی۔ میں نے چیرمین کی توجہ اس طرف مبذول کرائی اور تھوڑی ہی دیر میں جیسے سارا زری سینٹر جاگ اٹھا۔ میں نے ایک بار پھر سب کو ان کے فرائض یاد کرلئے اور انجنیر سے ریکارڈنگ کی درخواست کی۔

پہلا کٹ۔ گھڑی کی آواز ابھرتی ہے اور کچھ دیر ٹھہر کر پس منظر میں چلی جاتی ہے

دوسرا کٹ۔ چیرمین منشی جی کو بلوں کی ادائیگی، سامان کی فراہمی اور آرڈر کے مال کو گاہکوں تک پہنچانے کے بارے میں احکامات دیتی ہیں۔

تیسرا کٹ۔ چیرمین لڑکیوں سے کام کے بارے میں پوچھ گچھ کرتی ہیں۔ پس منظر میں مشین چلنے کی آواز قائم رہتی ہے۔

چوتھا کٹ۔ منشی جی لڑکیوں کے نام پکارتے ہیں۔ سامان کا نام اور مقدار پوچھتے ہیں پھر شعوری طور پر آواز پیدا کرتے ہوئے سامان تولتے ہیں اور لڑکیوں

کا نام لے کر انھیں ساماں دیتے ہیں۔

پانچواں کٹ۔ ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ چیرمین تعارف دیتی ہیں "میں زری سینٹر سے بول رہی ہوں"۔ وہ زری سینٹر میں کیے جانے والے کام، اس کے اوقات کے بارے میں بتاتی ہیں اور سینٹر آنے کی دعوت دیتی ہیں۔

صوتی تصویر کا مواد مکمل ہو گیا۔ جب اسٹوڈیو میں غیر ضروری وقفوں فاصلوں اور تکرار کو نکال کر ان ٹکڑوں کو ایک ترتیب سے جوڑ کر سنا تو زری سینٹر کی صوتی تصویر مکمل اور جامع تھی۔

زری سینٹر میں خاموشی کو زبان دینے کا مسئلہ درپیش تھا اور ہیوی الیکٹریکلس میں نقار خانے میں طوطی کی آواز تلاش کرنا۔ ہیوی الیکٹریکلس کے پہلے دو شیڈوں میں اس قدر شور تھا کہ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی تھی۔ بڑی مشینیں شور مچا رہی تھیں اور بھاری کرینیں ایک سرے سے دوسرے سرے تک دوڑ رہی تھیں۔ اس شیڈ میں منفرد مشینوں کی آوازوں کو ریکارڈ کرنا ممکن نہ تھا۔ اس کے برخلاف دوسرے شیڈوں میں بڑی بڑی مشینیں خاموشی سے کام کر رہی تھیں۔ کیونکہ "مشینی دنیا کی سیر" کارخانوں میں کام کرنے والوں کے لیے نشر کرنا تھی اور سامعین کے اس گروہ کا شور کارخانوں کے معاملہ میں نہایت ترقی یافتہ تھا اس لیے صوتی تصویر میں حقیقت نگاری کا خاص خیال رکھنا تھا۔

تقریباً ایک ہفتہ کی مسلسل کوشش کے بعد کارخانے کی خاص مشینوں کا انتخاب کیا۔ پُرشور شیڈوں میں جب کسی ایک مشین کی صوت ریکارڈ کرتے تو پورے شیڈ میں خاموشی رکھی جاتی۔ اس طرح مختلف مشینوں کی انفرادی اصوات ریکارڈ کیں اور بعد میں پورے شیڈ کی صوت کے کئی ٹکڑے ریکارڈ کیے۔ اس کے علاوہ کم آواز کے شیڈوں میں مشینوں کی آواز ریکارڈ کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے۔ چلتی مشینوں کو بند کروا کے، بند مشینوں کو اسٹارٹ کرا کے ان کی اصوات ریکارڈ کیں۔ کبھی کسی مشین پر چڑھ کر مخصوص پرزوں کی آواز ریکارڈ کی تو کبھی مشین کے اندرونی حصوں میں ڈوری کے ذریعہ مائیکروفون داخل کر کے اندرونی اصوات ریکارڈ کیں۔ پھر

میں نے کم آواز والے شیڈوں کی صوتی تصویر ریکارڈ کی۔ بعد میں تیز آواز اور کم آواز اور زور دار آواز کے ٹکڑوں کو خاص ترتیب سے جوڑ کر ہیوی الیکٹریکلس کی صوتی تصویر تیار کی۔

صوتی تصویریں ریڈیو ڈاکومینٹری کی آبرو ہیں۔ جذب و اثر کا بہترین ذریعہ ہیں۔

صوتی اثرات اور موسیقی

ریڈیو ڈاکومینٹری میں صوتی تصویر کے علاوہ صوتی اثرات اور موسیقی سے بھی حقائق کا اظہار ہوتا ہے اور ڈاکومینٹری میں حقیقی فضا پیدا ہوتی ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی سے جمالیاتی پہلو بھی اجاگر ہوتے ہیں اور اس کے جذب و اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔

ڈاکومینٹریوں میں صوتی اثرات اور موسیقی سے بہت سے مقاصد پورے ہوتے ہیں۔ ڈی میلو کی "گنگا" اور رمیش چندر کی "بحر ہند کی مہم" میں دریا اور سمندر کے صوتی اثرات سے موضوع کی وضاحت ہوتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ کی "خواجہ غریب نواز" میں جزئیات نگاری اور واقعہ نگاری صوتی اثرات سے ہوتی ہے۔ "مشینی دنیا کی سیر" میں مونتاژ کی تکنیک سے خوش حالی اور فارغ البالی کے تاثرات پیدا کیے گئے ہیں۔

ڈاکومینٹری میں موسیقی الگ سے استعمال نہیں ہوتی وہ صوتی تصویروں کے پُراثر اظہار میں معاون ہوتی ہے اور درمیانی مناظر میں پل کا کام دیتی ہے۔ کسی موسیقار یا کسی عہد یا ملک کی موسیقی سے متعلق ڈاکومینٹری میں موسیقی کافی مقدار میں ہوتی ہے ورنہ عام ڈاکومینٹریوں میں موسیقی صوتی اثرات کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ وہ سامعین کو الگ سے اپنی طرف متوجہ نہیں کرتی بلکہ ڈاکومینٹری کے عمل کو حرکت اور سمت دیتی ہے

ڈاکومینٹری کے وہ مناظر جن میں ڈرامائی ٹکڑے یا ڈرامائی کردار تخلیق کیے جاتے ہیں اور مناظر اسٹوڈیو میں تعمیر کیے جاتے ہیں ان میں ڈراما اور ڈاکومینٹری کے صوتی اثرات اور موسیقی میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اور اگر کوئی فرق ہوتا ہے تو ہلکے اور گہرے رنگ کا۔

ڈرامائی ٹکڑے (Dramatised inserts) اور ڈرامائی اداکار

ڈاکومینٹری میں حقائق کو بہتر طریقہ سے بیان کرنے اور سامعین کی توجہ کو اسیر

کرنے کے لیے ڈرامائی ٹکڑے ہوتے ہیں۔ ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار حقیقی انسان ہوتے ہیں اور مصنوعی ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار پیشہ ور اداکار۔ گرجا کمار ماتھر کی "دامودر گھاٹی یوجنا" میں حقیقی انسان کردار ہیں تو رابرٹ ڈینٹ کی "وکٹوریہ کا عہد" میں پیشہ ور اداکار۔ یہ ڈرامائی ٹکڑے اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں۔ یہ کسی دوسرے ڈرامائی ٹکڑے کو جنم نہیں دیتے۔ یہ کل تصویر کی جھلک ہوتے ہیں۔ کل عمل کا ایک جز نہیں۔ ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار معلوماتی ہوتے ہیں اور عمل سے زیادہ بیان سے اپنا تعارف کراتے ہیں یا حقائق کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً "وکٹوریہ کا عہد" میں پہلا ڈرامائی ٹکڑا اس عہد کے سلک اور زیورات کے شوق کو ظاہر کرتا ہے اور اس دور کے ناپنے کے پیمانے بریڈتھ (Breadth) کے رواج کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ یہ سین اس عہد کی دولت کی فراوانی کی نشان دہی کرتا ہے دوسرا سین موسیقی کے ہال (Music Hall) اور اس کے جدید الیکٹرولیرس (Electoliers) کی روشنی، جو اس وقت بالکل نئی تھی، کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس سے وکٹوریہ کے عہد کے آخری سالوں کا پتا چلتا ہے اور حقیقت کا علم ہوتا ہے۔ اس طرح ڈرامائی ٹکڑوں سے اس عہد کی شدید غربت اور انتہائی فراغت کا علم بھی حاصل ہوتا ہے اور وکٹوریہ عہد کے افلاس اور امارت کی نمایاں خصوصیت ظاہر ہوتی ہے۔

حقیقی ڈرامائی ٹکڑوں میں عام طور سے حقیقی انسان اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یہ کردار مثالی (Type) ہوتے ہیں اور اپنے طبقہ اور درجہ کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ریڈیو ان افراد کو پوری سچائی سے بے نقاب کرتا ہے اور انتہائی تربیت یافتہ اور ماہر اداکار ان کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھے ادیب کے قلم ان کی سچائی اور بے ساختگی کے آگے ٹوٹ جاتے ہیں۔

ڈاکومینٹری میں ڈرامائی سین کے علاوہ انفرادی انسان اور کردار پیش ہوتے ہیں حقیقی انسان انٹرویو، بات چیت، تاثرات، بیان اور تبصرہ کی شکل میں پیش ہوتے ہیں تو ڈرامائی کردار پیشہ ور اداکار ہوتے ہیں۔ "سنہرے تارے۔ روشن موتی" کے کردار حقیقی انسان ہیں اور "گنگا" میں ڈاکٹر تھوبین ایڈورڈ، سوہونی (Sohoni) اور

میگس کھینز پیشہ ور اداکار۔ جب پیشہ ور اداکار ڈاکومینٹری میں شامل ہوتے ہیں تو وہ ڈرامائی لہجہ اختیار کرتے ہیں یا ان کی آواز تکنیکی طریقوں سے مسخ کر دیتے ہیں۔ ایڈورڈ کا اداکار ڈرامائی لہجہ اختیار کرتا ہے اور میگس کھینز کی آواز کو مسخ کرکے عمر کے فرق کو ابھارا گیا ہے۔ ڈاکومینٹری میں ان تمام عناصر کے مناسب امتزاج اور اشتراک سے حقائق بیان ہوتے ہیں حقائق کو ایک دم سے بیان نہیں کرتے بلکہ انھیں پھیلا کر ترتیب دیتے ہیں۔ ڈاکومینٹری کے تعمیری عناصر کی ترتیب میں میکانکی طریقہ جیسے راوی کا بیان انٹرویو، صوتی اثرات، ڈرامائی ٹکڑا اور پھر وہی ترتیب اختیار نہیں کرتے۔ ڈاکومینٹری انتہائی گتھی ہوئی رہتی ہے اس میں کوئی ڈھیلا پن نہیں ہوتا۔ سارے عناصر مرکزی خیال کے مطیع ہوتے ہیں۔ اس کی ہر چیز اپنی جگہ اتنی مناسب ہوتی ہے کہ اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اس کے مقاصد کا تجزیہ کرنا ہوتا ہے۔ ڈاکومینٹری میں منٹ دو منٹ کا وقت بہت اہمیت رکھتا ہے اور اس مختصر وقت میں ڈاکومینٹری کے تعمیری عناصر اپنے تخلیقی مزاج پر ہوتے ہیں۔ جب ڈاکومینٹری شروع ہوتی ہے تو دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ بصیرت کا دروازہ کھلتا ہے۔ دلچسپی بڑھتی جاتی ہے اور نقطۂ عروج پر سامعین دلچسپی اور حیرت میں خود کو بلندیوں پر محسوس کرتے ہیں۔ دھیرے دھیرے بغیر کسی انتشار اور بے کیفی کے وہ اپنی سطح پر آتے ہیں۔ ایک عمل کے مکمل ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ایک صحافتی صنف فن کا درجہ اختیار کرتی ہے اور سامعین اس سے وہی لذت حاصل کرتے ہیں جو کسی فن پارے کے مطالعہ، مشاہدہ یا نظارے سے۔ دوسرے فنون مسرت کے ساتھ بصیرت عطا کرتے ہیں اور ڈاکومینٹری بصیرت کے ساتھ مسرت بخشتی ہے

ریڈیو ڈاکومینٹری کی اہمیت

ریڈیو ڈاکومینٹری نے زندگی اور اس کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کا بہتر طریقہ ایجاد کیا ہے۔ اس میں تقریر کی قطعیت ہوتی ہے اور فن کی لذت۔ جمہوری دور میں عوام کے تعاون کے بغیر کوئی بھی تحریک اور منصوبہ عملی جامہ نہیں پہن سکتا۔ ڈاکومینٹری نے قومی تعمیرات اور ترقی میں عوام کی دلچسپی کو ابھارا ہے۔ انھیں سنجیدہ کاموں کی طرف متوجہ کیا ہے۔ روجر مین ویل (Roger Manvell) کے نزدیک ڈاکومینٹری کی

ترقی فلم ڈاکومینٹری کی طرح بہت قیمتی ہے۔ اس نے ہر زمانے کے لوگوں میں قریب ترین زندگی سے آگے دیکھنے کی دل چسپی پیدا کی ہے اور ان میں ذمہ دار مطالعہ کا شوق پیدا کیا ہے۔[۵۱] ایڈورڈ لیویسی نے موجودہ صدی کی نمایاں خوبی کے بارے میں لکھا کہ اس پوری صدی میں تمام ادبی اور نیم ادبی اصناف نے عام انسان کے جذبات، احساسات الکچر اور مسائل پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ گریرسن کی ڈاکومینٹری فلموں کا حوالہ دیتے ہیں اور انھیں فلموں کی سہ سمتی (3 D) کٹھ پتلیوں (puppet dolls) پر قیمتی اضافہ کہتے ہیں۔ ان کا عقیدہ ہے کہ صرف ریڈیو ہی ایک عام آدمی کو خواہ وہ اسٹوڈیو میں مسودہ لیے ہو یا اپنے کام یا گھر پر ہو بغیر کسی عصبی المزاجی (Nervous-ness) اور تصنع کے پیش کرسکتا ہے ہزاروں لوگوں کو مائیکروفون پر پیش کیا گیا ہے اور سامعین نے انھیں خوش آمدید کہا ہے[۵۲]

ریڈیو پر حقیقی انسانوں کو پیش کرنے سے لاکھوں اور کروڑوں لوگوں کی زندگی اور تصورات پر اثر پڑا۔ وہ لوگ جو بڑی بڑی بستیوں میں تنہائی اور گھٹن کی زندگی کاٹ رہے ہیں ان پروگراموں کو سن کر خود کو سماج کا فرد سمجھتے ہیں اور اپنی ذمہ داریوں کو محسوس کرتے ہیں اس طرح ڈاکومینٹری نے ملک اور قوم کی تعمیر میں عوام کو متوجہ کیا ہے اس افادی پہلو کے علاوہ ڈاکومینٹری ہماری تہذیب، تمدن کی امین بھی ہے۔ رابرٹ ڈرینٹ نے ریڈیو کی نعمتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:۔

> "تاریخ کے کچھ لمحات ہماری توجہ کو اسیر کرلیتے ہیں اور ہماری خواہش ہوتی ہے کہ کاش ہم بھی ان لمحات کے بارے میں اور زیادہ علم رکھتے اور یہ محسوس کرتے کہ جیسے ہم وہاں موجود ہیں۔ یہ عہد جس میں کہ ہم رہتے ہیں پہلا عہد ہے جو آئندہ نسلوں کو صرف تحریری تفصیلات اور تصاویر

---

۵۱ On The Air by Roger Manvell P. 170

۵۲ Sound Broadcasting and Society by Edward Livesey The Relation between Universities and Film, Radio and Televi-sion edited by Wickham P-3-1-

نہیں دے گا کہ ہم کیسے ہیں بلکہ وہ ہماری آوازوں، لڑائیوں اور نغموں کی اصوات بھی مہیا کرے گا۔"[۱]

ریڈیو ڈرامہ کی کوئی صنف جو ہماری زندگی کی حقیقی اور مکمل عکاسی کرتی ہے وہ ڈاکومینٹری ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے محفوظ خانے ( ) میں قومی پروگرام میں نشر ہونے والی ڈاکومینٹریاں، فیچر اور دوسری اہم تخلیقات محفوظ کرلی جاتی ہیں اور آئندہ نسلیں ہمارے داغ اور درد کے سراغ کے لیے ان ڈاکومینٹریوں کی طرف رجوع ہوں گی۔

ریڈیو ڈاکومینٹری کی تاریخ

ریڈیو ڈاکومینٹریاں مختلف ملکوں کے نشری اداروں سے نشر ہوتی ہیں۔ ہندستان میں آزادی سے قبل ہی ڈاکومینٹری کا چلن ہو گیا تھا۔ ڈاکومینٹریاں اسٹوڈیو میں ہی تخلیق نہیں کرلی جاتی تھیں۔ ڈاکومینٹری نگاروں نے اسٹوڈیو سے باہر کی زندگی کی عکاسی کی آزادی کے بعد جب ریڈیو نے ملک اور قوم کی تعمیر کا بیڑہ اٹھایا تو مقصدی پروگراموں کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ شروع شروع میں ایک تو نشری اداروں کی توسیع کی طرف توجہ رہی دوسرے غیر تربیت یافتہ عملے ضروری سامان اور اسباب کی عدم موجودگی کی وجہ سے ان کی تعداد محدود تھی۔ بعد میں آل انڈیا ریڈیو کا اپنا تربیتی اسکول قائم ہوا اور عملے کی تربیت کا کام شروع ہوا۔ نشری مراکز بڑھے۔ اسٹاف اور سہولتیں بھی بڑھیں۔ نشری مراکز میں فیچر یونٹ (Feature unit) قائم ہوئے اور فیچر اور ڈاکومینٹریاں اسی یونٹ کی سرپرستی میں نشر ہونے لگیں۔ ان کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا اور ان کا معیار بھی بلند ہوا۔ ۱۹۵۶ء میں فیچر کا قومی پروگرام شروع ہوا جس میں انگریزی اور ہندی میں کل ہند پیمانے پر فیچر اور ڈاکومینٹریاں نشر ہوتی ہیں اور سامعین بھی پسند کرتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ نے ڈاکومینٹری کے مستقبل کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کی تھی کہ " اس کو وجود میں آئے

---

[۱] Enjoying Radio and Television by Robert Dunnet p. 91

[۲] Report of Ministry of Information and Broadcasting for the year 1968-69 p. 32

ابھی بیس سال بھی نہیں ہوئے لیکن اس نئی صنف نے اپنے اچھوتے پن اور عوام کے تئیں افادیت کی وجہ سے ریڈیو ڈرامے کے دائرے میں ایک خاص اور عزت دار مقام حاصل کر لیا ہے بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ ٹیلی ویژن کی ترقی کے بعد ریڈیو ناٹک کے اسلوب اور فن کی ترقی ڈاکومینٹری کی سمت میں ہی ہوگی۔"[1]

ریڈیو ڈاکومینٹری کو وجود میں آئے پینتیس (۳۵) سال ہو چکے ہیں اور اس کی افادیت اور اہمیت کو تسلیم کر لیا گیا ہے۔ ہندستان کے نشری مراکز سے مختلف زبانوں میں بڑی تعداد میں ڈاکومینٹریاں نشر ہوتی ہیں مگر ان کی تعداد فیچر کے مقابلے میں کم ہے اگر ہم ہریش چندر کھنہ کی طرح ڈاکومینٹری کو ریڈیو فیچر کی ایک ذیلی قسم مان لیں اور یہ تصور کر لیں کہ ڈاکومینٹری اور فیچر کا فرق یہ ہے کہ ڈاکومینٹری میں فیچر کے مقابلے میں زیادہ حقیقی مواد ہوتا ہے تو قومی پروگرام اور عام پروگرام میں نشر ہونے والے فیچر ڈاکومینٹری کے ذیل میں آئیں گے ورنہ حق تو یہ ہے کہ ڈاکومینٹری کے مقابلہ میں فیچر کہیں زیادہ مقدار میں نشر ہوتے ہیں۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ ہندستان میں نشریات نے کافی ترقی کرلی ہے۔ تربیتی اسکول بھی قائم ہے اور نشری اداروں میں اسٹاف اور ریکارڈ کرنے کی سہولتیں بھی بڑھ گئی ہیں۔ اس کے باوجود ڈاکومینٹری کا تصور عام نہیں ہے۔ تکنیکی اور فنی سہولتیں میسر نہیں ہیں اور عظیم ملک کی وسعت کے مقابلے میں موجودہ اسباب کم ہی نہیں بہت کم ہیں۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکومینٹری کا مستقبل تاریک نہیں ہے۔

---

[1] ریڈیو ناٹک ہریش چندر کھنہ صفحہ ۲۵۷

مزاحیہ - نیوز ریل - رپورتاژ

ریڈیو سے بہت سے علمی، ادبی، فنی اور معلوماتی پروگرام نشر ہوتے ہیں۔ ان کا مقصد سامعین کی ذہنی سطح بلند کرنا ہے۔ ان پروگراموں کو اس لیے دلچسپ بنایا جاتا ہے کہ سامعین بغیر کسی بے کیفی کے معلومات اخذ کریں اور ذہنی افق وسیع کریں۔ اس قسم کے پروگراموں کے علاوہ کچھ ایسے پروگرام بھی نشر ہوتے ہیں جن کا مقصد تفریح اور صرف تفریح ہے۔ ان پروگراموں میں عیش امروز کو غنیمت سمجھا جاتا ہے اور فکر فردا پر پردے ڈال دیے جاتے ہیں۔ ان پروگراموں کو مزاحیہ، رنگ ترنگ، رنگا رنگ پروگرام، تماشا، دھنک اور اندر دھنش وغیرہ کہا جاتا ہے اور ان کا وقفہ پندرہ سے تیس منٹ ہوتا ہے۔ تاثر کے اعتبار سے ان پروگراموں کو طربیہ کی ایک قسم کہہ سکتے ہیں مگر مواد، تکنیک، اور مقاصد کے فرق سے یہ طربیہ کے دائرے میں نہیں آتے۔ طربیہ میں قصہ، پلاٹ، کردار اور کشمکش وغیرہ کا ارتقا ہوتا ہے اور اس میں آفاقی عناصر موجود ہوتے ہیں۔ مزاحیہ میں زندگی کے مضحکہ خیز پہلوؤں کی جھلک تو ضرور ہوتی ہے مگر ان میں طربیہ کی اعلا ڈرامائیت کا فقدان ہوتا ہے۔ مزاحیہ میں جھلکیوں اور ڈرامچوں کے علاوہ لطیفے، چٹکلے، گیت اور غزلیں وغیرہ بھی شامل ہوتی ہیں اور انھیں ایک خاص ترتیب سے نشر کیا جاتا ہے۔

کچھ مزاحیے صرف جھلکیوں پر ترتیب دیے جاتے ہیں۔ اس قسم کے مزاحیوں میں راوی مختلف جھلکیوں میں ایک ربط پیدا کرتا ہے۔ جر بخیت کی جھلکیوں میں اسی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر ڈاکٹر ہری کرشن دیوسرے کی جھلکی "ریڈیو پروگرام" میں چار جھلکیاں ہیں اور ان جھلکیوں میں موضوع سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے رنگا رنگ پروگرام کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ "کوئی ڈرامچہ ایک مختصر سی مزاحیہ

حالت پر لکھا جاتا ہے ۔ اس میں پلاٹ ہوتا ہے۔ دوسرے قسم کے ڈرامچوں میں کوئی
پلاٹ نہیں ہوتا صرف " باتیں " ہوتی ہیں لیکن وہ اپنی انفرادیت، اچھوتے پن اور
اور دلچسپی سے سامعین کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں ۔ تخلیق کا اثر مکالموں کی شوخی مصنف
کی تیز سوجھ بوجھ اور صداکار کی آواز کی خوبیوں پر منحصر ہوتا ہے [۱] سدھا بھو کمار
جھلکیوں کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ " تعمیری اصول کے نقطۂ نظر سے انھیں جھلکیاں،
پانچ چھ چھوٹے چھوٹے ڈرامچوں کا گروہ کہا جا سکتا ہے ۔ ریڈیو ڈرامے کی جن خصوصیات
کا ذکر پہلے ہو چکا ہے وہ جھلکیوں کے لیے بھی ضروری ہے ۔ ان کی خصوصیت صرف
ان کی مختصر ہیئت اور تفریحی پہلو میں مضمر ہے [۲] سچ تو یہ ہے کہ اگر مزاحیہ میں پانچ چھے
چھوٹے چھوٹے ڈرامچے شامل ہوں تو مختصر وقت میں ان میں ڈراموں کی خوبیاں
برقرار رکھنا مشکل ہے اور اگر ان ڈراموں میں گمبھیر مسائل شامل ہوتے ہیں تو ان
کو مزاحیہ کہنا مناسب نہیں ہے ۔ تیس منٹ کے مزاحیے میں ایک ڈرامچہ شامل
ہو سکتا ہے مگر وہ اپنی انفرادیت کی جگہ پورے پروگرام کی موزونیت کے مطابق
نشر ہوتا ہے ۔ جہاں تک جھلکیوں کا تعلق ہے ان میں کردار یا موقع و محل کی جھلک
ہی پیش کی جا سکتی ہے اور ان کے لیے یہ کہنا کہ ان میں ریڈیو ڈرامے کی تمام
خصوصیات برقرار رکھی جاتی ہیں مناسب نہیں ہے ۔ جب مزاحیے پلاٹ اور کردار
کے اعتبار سے ایک مکمل عمل کی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ اس صنف کے دائرے
سے نکل جاتے ہیں ۔

ریڈیو نیوز ریل

[۳] بنیادی طور پر ریڈیو اظہار و ترسیل کا ایک ذریعہ
ہے ۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن، اخبارات اور رسائل
کے مقابلہ میں کم سے کم وقت اور خرچ میں دور دراز کے علاقوں میں ضروری اور اہم

---

[۱] ریڈیو ناٹک ۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۶

[۲] ریڈیو ناٹیہ شلپ ۔ سدھا بھو کمار صفحہ ۱۲۸

[۳] ریڈیو نیوز ریل ۔ (Radio News Reel)

معلومات مختلف طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ یوں تو خبروں، تقریروں، تبصروں، ملاقاتوں، اداریوں اور کانفرنسوں کے ذریعہ بھی اہم معلومات نشر کی جاتی ہیں مگر ریڈیو نیوز ریل کے ذریعہ دنیا بھر کی اہم خبریں دلچسپ اور موثر طریقہ سے نشر ہوتی ہیں۔ ریڈیو کے علاوہ فلم اور ٹیلی ویژن سے بھی نیوز ریل پیش کی جاتی ہیں۔

نیوز ریل کا موضوع زندگی کی طرح وسیع ہے۔ جنگ وجدل، ترقی اور فتوحات، آثار و ایجادات، سیر و سیاحت، تجارت و زراعت اور دوسرے کتنے ہی موضوع نیوز ریل میں جگہ پاتے ہیں۔ چونکہ ریڈیو نیوز ریل میں اس وقت تک کی خاص خبروں کو دوسرے ذریعوں مثلاً اخبارات، رسائل، فلم اور ٹیلی ویژن کے مقابلے میں جلد پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اس لیے نامہ نگار نہایت مستعدی تیزی اور ہوشیاری سے مواد فراہم کرتے ہیں، ٹرافک کی بھیڑ بھاڑ، سفر کی صعوبتیں، ٹیلی فون لائن کی پریشانیاں قدم قدم پر مشکلات پیش کرتی ہیں۔ نامہ نگاروں کو گاڑیوں کے دیر سے آنے یا فیل ہوجانے کی حالت میں کرائے کی گاڑیوں پر یا پیدل بھاگنا پڑتا ہے اور گھڑی کی سوئیوں کے مطابق کام کرنا پڑتا ہے۔ نامہ نگاروں سے حاصل کیے ہوئے مواد کے علاوہ دوسرے نشری مرکزوں اور بین الاقوامی تنظیموں سے بھی ریڈیو نیوز ریل کے لیے مواد حاصل ہوتا ہے اس حاصل شدہ مواد میں سے ترک و انتخاب کے بعد اہم خبریں (لفظی اور صوتی) یکجا کرلی جاتی ہیں۔ کبھی تو نشریے کے وقت سے پہلے ضروری مواد مل جاتا ہے اس لیے مکمل نیوز ریل تیار رہتی ہے۔ کبھی کبھی نیوز ریل کا آدھا حصہ نشر ہو رہا ہوتا ہے اور دوسرا حصہ تخلیقی دور سے گزر رہا ہوتا ہے۔

نیوز ریل کا مواد، بیان، تبصرہ، انٹرویو، بات چیت، ملاقات، تلخیص، آنکھوں دیکھا حال، کیمنٹری، جھلک، صوتی اثرات اور صوتی تصویروں کے ذریعہ پیش ہوتا ہے۔ پہلے صوتی تصویروں کو لفظی تصویروں پر فوقیت دی جاتی تھی مگر آج کل پہلے ایک صوتی یا سماعتی تصویر پیش ہوتی ہے اور اس کے بعد اس کی لفظی

تصویر پیش کی جاتی ہے۔ جب نیوز ریل نشر ہوتی ہے تو سامعین جنگ کے معرکوں، کھیل کے کارناموں، اپالو کی پروازوں اور عوام کی مسرتوں سے واقف ہوتے ہیں اور ان میں شریک ہوتے ہیں۔

نیوز ریل کی ہیئت اور تکنیک مقرر نہیں۔ اس کی ایک شکل تو یہ ہے کہ راوی اپنے بیان کے ذریعہ مختلف خبروں کو ایک سلسلہ میں جوڑتا ہے۔ دوسری شکل میں دو تین راوی ایک خاص ترتیب اور طرز سے باری باری سے خبروں کو پڑھتے ہیں۔ تیسری شکل میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ خبروں کو ڈرامائی ہیئت میں نشر کرتے ہیں

ریڈیو نیوز ریل اور ریڈیو ڈراما

دوسری جنگِ عظیم کے دوران فیچر اور ڈاکومینٹری کی طرح نیوز ریل بھی وجود میں آئی اور خبروں کے نشریے کا ایک موثر ذریعہ ثابت ہوئی۔ انھیں دنوں "جنگ نامہ" اور "جوابی حملہ" قسم کے پروگرام نشر ہوتے تھے اور ان میں اہم خبروں کو مخصوص مقاصد کے تحت ڈرامائی انداز میں نشر کیا جاتا تھا۔ ہریش چندر کھنہ نے "جنگ نامہ" اور "جوابی حملہ" کو نازی پروپیگنڈہ کے توڑ کا اہم ذریعہ کہا ہے اور ان پروگراموں کو روپک (فیچر) کے تحت رکھا ہے[1]۔ یہ پروگرام ریڈیو ڈرامے کے تمام تکنیکی حربوں سے پیش ہوتے تھے اور ان سے دشمن کی صفوں میں انتشار اور دوست ممالک میں اعتماد اور حوصلہ پیدا ہوتا تھا۔ خبروں کے نشریوں میں ڈرامائی طریقوں سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور ان کے اثر میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس لیے لارنس گلیم (Laurence Gilliam) خبروں کے نشریے میں فیچر کے تکنیکی حربوں کے استعمال پر اصرار کرتے ہیں[2]۔

ریڈیو نیوز ریل مختلف ہیئتوں میں نشر کی جاتی ہے اور اس کی پیش کش میں ڈرامائی عناصر شامل رہتے ہیں مگر ہر نیوز ریل ریڈیو ڈرامے یا ریڈیو فیچر کی صنف کا درجہ

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۶

[2] British Radio Drama by Val Gielgud P. 105

حاصل نہیں کر سکتی۔ صرف وہ نیوز ریل جن میں ایک یا ایک سے زیادہ واقعات ڈرامائی ہیئت میں نشر ہوتے ہیں ان کو ہی ریڈیو ڈرامہ کی صنف میں شامل کر سکتے ہیں عام طور سے جنگ کے دنوں میں یا دشمن ممالک کے پروپیگنڈہ کے توڑ کے لیے ہی نیوز ریل کو ڈرامائی انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔

ہندوستان اور پاکستان کے تنازعہ کے دنوں میں رات سوا آٹھ بجے کی خبروں میں ہندوستانی فضائیہ کے دو طیاروں کے بارے میں بتایا گیا کہ ایک ہوائی جہاز پاکستان پر حملہ کر کے جموں کے ہوائی اڈہ پر صحیح سلامت لوٹ آیا اور دوسرا جہاز جو دشمن کے حملے کی زد میں آ گیا۔ ہوا باز حسین اپنی جان پر کھیل کر اس طیارے کو ہندوستان کی سرحد تک لے آیا اور پیراشوٹ کے ذریعہ ہندوستان کی سرحد میں اتر گیا۔ ان دنوں ریڈیو سے متعلق افراد دن رات خبروں پر کان لگائے رہتے تھے اور ان پر پروگرام ترتیب دیتے تھے۔ رات سوا آٹھ بجے کے بلیٹن میں یہ خبر نشر ہوئی اور رات دس بج کر چالیس منٹ پر اسی خبر پر ترتیب دیا ہوا پروگرام "بے مثال کارنامہ" نشر ہوا۔ اس پروگرام کے ذریعہ بالی چوپڑہ نے پاکستان کے جہاد کے نعرے پر جوابی حملہ کیا اور ہندوستان کے مسلمانوں کو آگاہ کیا کہ یہ جنگ مذہب کی نہیں ایک جنگ پسند حکومت کے حملہ کا جواب ہے۔ اسی پروگرام کے ذریعہ پاکستان کے عوام کو آگاہ کیا گیا کہ ہندوستان پاکستان کے عوام کا نہیں تاناشاہی حکومت کا دشمن ہے۔ "بے مثال کارنامہ" میں راوی ڈرامائی انداز سے جنگ کے حالات بیان کرتا ہے اور صوتی اثرات سے اس کے بیان کی صداقت ظاہر ہوتی ہے۔ دھیرے دھیرے راوی حسین کے واقعہ کی طرف لوٹتا ہے۔ حسین کا جہاز زخمی ہو چکا ہے

راوی۔ ہوا باز نے محسوس کیا کہ جہاز گرنے والا ہے مگر وہ کیسے گر سکتا تھا۔ لڑائی تو ختم نہیں ہوئی تھی۔ وہ اپنے فرض کو پورا کیے بنا کیسے مر سکتا تھا۔ اگر موت بھی آتی تو وہ اس کو خالی ہاتھ واپس لوٹا دیتا اس نے اپنے آپ سے کہا۔ "مجھے ہر قیمت پر اپنے وطن پہنچنا ہے۔" اور وہ

پہنچا۔ کیسے ۔ یہ شاید وہ بھی نہیں جانتا تھا۔۔۔۔۔ ہوائی
اڈے پر ونگ کمانڈر نے ہوا باز کو اپنے سینہ سے لگا لیا اور کہا۔
ونگ کمانڈر ۔ حسین حسین کیسے ہو۔ ویل ڈن مائی بوائے
حسین ۔ میں ٹھیک ہوں سر۔ مگر مجھے دوسرے ہوائی جہاز سے ابھی جانے
دو۔ میں جاؤں گا۔ ابھی جاؤں گا۔
راوی۔ حسین سمجھا کہ اس نے محض اپنے فرض کو پورا کیا ہے مگر میں نے جب
اس بے مثال کارنامے کو سنا تو میری آنکھوں میں خوشی کے آنسو آ گئے
میں نے سوچا پاکستان ہمارے اس دیش کا کیا بگاڑ سکتا ہے جس
میں حسین جیسے بہادر اور قوم پرست بستے ہیں۔

بالی چوپڑا کے "بے مثال کارنامہ" اور بہ جرنجیت کے "تماشا" میں خبروں
کو ڈرامائی ہیئت اور تکنیک کے ذریعہ پیش کیا گیا۔ چوں کہ ان پروگراموں کی بنیاد
حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ اس لیے ان کا تعلق فیچر، ڈاکومینٹری، اور رپورتاژ سے
ہے جن میں ڈرامائی طریقوں سے حقائق بیان کیے جاتے ہیں۔

رپورتاژ رپورتاژ ایک فرانسیسی لفظ ہے جسے انگریزی میں Reportage
لکھتے ہیں۔ انگریزی کی متعدد ڈکشنریوں جیسے Chumbers
Twentieth century Dictionery A New English Dictionery on Historical principles The oxford English Dictionery اور Standard Dictionery of the English language میں اسے رپورٹ
کے ہم معنی کہا گیا ہے جس سے رپورتاژ کا صنفی تصور واضح نہیں ہوتا ہے۔ البتہ
Dictionery of the English language کی Od.ham
میں اس لفظ کے تصور سے رپورتاژ کی خصوصیات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس میں لکھا
ہے کہ رپورتاژ میں حالاتِ حاضرہ (current events) جنھیں

خود مصنف نے دیکھا ہے ادبی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ ادبی اسلوب اور دوسری خصوصیات کی وجہ سے رپورتاژ اور رپورٹ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ رپورٹ ایک صحافتی صنف ہے اور رپورتاژ ادب کی صنف ہے۔ رپورٹ میں اہم واقعات بے کیف سادگی سے بیان ہوتے ہیں۔ رپورٹ نویس کی شخصیت پردے میں رہتی ہے اور اس کا اپنا نقطۂ نگاہ واضح نہیں ہوتا۔ رپورتاژ میں اہم اور غیر اہم واقعات ایک ادبی شان سے پیش ہوتے ہیں اور اس میں قصے کی دل چسپی اور ڈرامے کی ڈرامائیت ہوتی ہیں۔ اس میں رپورتاژ نگار کا اپنا تاثر اور تبصرہ شامل ہوتا ہے اور یہی خوبی رپورتاژ کو فن اور ادب کی ایک صنف کا مقام دلاتی ہے۔ ڈاکٹر گلاب رائے نے "کاویہ کے روپ" میں رپورتاژ سے بحث کی ہے۔ ان کے نزدیک رپورٹ کی طرح رپورتاژ میں حادثے یا حادثوں کا بیان تو ضرور ہوتا ہے لیکن اس میں مصنف کے دل کی دھڑکنیں بھی شامل ہوتی ہیں جن سے ٹھوس حقائق اور صداقتیں اثر انگیز ہو جاتی ہیں[1]۔ دراصل رپورتاژ میں دل کی دھڑکنیں اس وقت شامل ہوتی ہیں جب رپورتاژ نگار کا موضوع سے براہ راست تعلق ہوتا ہے اور وہ اس جگہ بہ نفس نفیس موجود ہوتا ہے۔ وہ اپنے کانوں پر بھروسہ نہیں کرتا ہے اور اپنی آنکھوں سے دیکھتا اور دل سے محسوس کرتا ہے۔ رپورتاژ میں واقعہ نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری جذبات نگاری، اور جزئیات نگاری کے اچھے نمونے پیش ہوتے ہیں۔ جب خارجی عناصر کے ساتھ داخلی عناصر شامل ہوتے ہیں تو طرز نگارش میں زندگی اور حقیقت کی تھرتھراہٹ شامل ہو جاتی ہے اور ایک بے کیف رپورٹ ایک فن میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ دوسرے ناقدین نے بھی رپورٹ کی فنی اور ادبی شکل کو ہی رپورتاژ کہا ہے اور حادثے کے بیان کے ساتھ ہی رپورتاژ میں قصہ کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ رپورتاژ میں ادبی اور فنی خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ اس میں ناول اور افسانے کی کہانی کا عنصر شامل ہوتا ہے اور وحدت عمل کے ذریعہ تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔

---

[1] کاویہ کے روپ۔ ڈاکٹر گلاب رائے۔ صفحہ ۲۵۰

کچھ ناقدین کا یہ خیال حقیقت پر مبنی نہیں ہے کہ آنکھوں دیکھے اور کانوں سے سنے واقعات اور حادثات پر بھی رپورتاژ لکھا جا سکتا ہے۔ صنف رپورتاژ میں مصنف کا موضوع سے براہِ راست تعلق بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور اسی تعلق سے صحافتی صنف ادبی اور فنی صنف کا روپ اختیار کرتی ہے۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین[1] نے رپورتاژ کو ادب وصحافت اور سردار جعفری[2] نے افسانے اور صحافت کی درمیانی یا بیچ کی کڑی کہا ہے۔ بلاشبہ رپورتاژ اور رپورٹ حقائق سے مواد حاصل کرتے ہیں مگر رپورتاژ میں مصنف کے تخیل اور طرزِ تحریر سے ادبی خوبیاں اجاگر ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رپورتاژ رپورٹ، آنکھوں دیکھے حال اور کمنٹری کی خشک حقیقت نگاری سے بلند ہو کر تاریخ کی سچائی، مصوری کا حسن اور شاعر کے تخیل کی موزونیت حاصل کرتا ہے اور تہذیبی ورثہ بن کر اپنے عہد اور زمانے کی عکاسی کرتا ہے۔

رپورتاژ بیانیہ، سوانحی اور مکتوباتی طریقوں سے لکھے جاتے ہیں۔ ریڈیو رپورتاژ ان تکنیکوں کے علاوہ ڈرامائی تکنیک سے بھی لکھے اور پیش کیے جاتے ہیں

ریڈیو رپورتاژ اور ریڈیو ڈراما

عام رپورتاژوں میں وحدت عمل پائی جاتی ہے۔ ان میں وحدت زماں اور مکاں کی پابندی بھی کی گئی ہے مگر رپورتاژ کے لیے ان وحدتوں کی پابندی ضروری نہیں۔ رپورتاژ میں قصہ پن کے علاوہ ربط وتسلسل کشمکش وتصادم، کردار اور مکالمہ، ماحول اور منظر موجود ہوتے ہیں مگر ان عناصر کی موجودگی سے رپورتاژ ریڈیو ڈرامے کی صنف کی خوبی حاصل نہیں کرتا۔ رپورتاژ کی یہ خوبیاں ادب کی دوسری اصناف میں بھی پائی جاتی ہیں اور انھیں ڈراما یا اسی کی صنف کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ ریڈیو سے دو طرح کے رپورتاژ نشر ہوتے ہیں۔ ان کی پہلی قسم عام شائع ہونے والے رپورتاژوں سے مماثلت رکھتی ہے۔ مگر اس

---

[1] اردو ادب آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین۔ صفحہ ۲۷۹

[2] پیش لفظ۔ خزاں کے پھول۔ صفحہ ۱۱

کی دوسری قسم عام رپورتاژوں سے مختلف ہوتی ہے اور اسے ریڈیو ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔ اس طرح سے رپورتاژ ریڈیو ڈرامے کی ان اصناف مثلاً فیچر، ڈاکومینٹری اور نیوز ریل سے قریب آجاتا ہے جن میں حقائق کو ڈرامائی انداز سے نشر کیا جاتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے فیچر کے باب میں ہی ریڈیو رپورتاژ سے بحث کی ہے اور اس کی خوبیاں بیان کی ہیں۔ بقول ان کے" ریڈیو رپورتاژ میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ کوئی لفظ ایسا نہ ہو جس کے تلفظ سے اس کے معنی ظاہر نہ ہوتے ہوں۔ خیالات کا اظہار چھوٹے چھوٹے مناظر کی شکل میں ہوتا ہے تاکہ سامعین انھیں آسانی سے سمجھ لیں۔ ریڈیو رپورتاژ میں ہر ممکن طریقہ سے کوشش کی جاتی ہے کہ واقعات بیان کرنے کے بجائے ڈرامائی ہیئت میں پیش کیے جائیں۔ چونکہ ریڈیو رپورتاژ میں ایک سے زیادہ آوازیں پیش ہو سکتی ہیں اس لیے یہ رپورتاژ عام شائع ہونے والے رپورتاژوں سے زیادہ کامیاب ہوتے ہیں"[1]

عام طور سے قومی اور عوامی تقریبات، تعمیری منصوبوں اور قومی لیڈروں اور فن کاروں کی وفات پر ڈرامائی اور غیر ڈرامائی رپورتاژ نشر ہوتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم نے رپورتاژ کو جنم دیا اور وقت کے ساتھ ساتھ اس نے نئی طاقت اور توانائی حاصل کی اور اپنا مقام حاصل کر لیا

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۲۳۵

280
392
430
BORROWER'S NO.
ISSUE DATE
BORROWER'S NO.
ISSUE DATE
12,19
13,20
15,23
14,21
14,20

BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE
13,20			12,19
15,23			
14,21			
14,20			
15,22			